TECHE
UDINE

MANOSCRITTI

FONDO PRINCIPALE

Manoscritto n. P_MSS_1026_I

Nel Fondo Principale sono confluiti la maggior parte dei lasciti manoscritti pervenuti alla Biblioteca Civica «Vincenzo Joppi» nel corso del tempo: si tratta perciò di un fondo composito nel quale è possibile trovare manoscritti di argomento liturgico, scientifico, giuridico, botanico e altro.

Collocazione:

Biblioteca Civica "Vincenzo Joppi", Udine
https://www.techeudine.it/fondo-principale
https://www.sbhu.it/

MSS.
CO. GIOR.
RICCATI
CONTRAP.
T. I.

1026

OR.
TI
MP.

BIBLIOTECA COMUNALE
VINCENZO JOPPI
UDINE
N. 1026 I

Le Leggi del Contrappunto

dedotte dai fenomeni,

e confermate col raziocinio

dal Conte Giordano Riccati:

~~Nobile Trivigiano~~.

Prefazione

Avendo per la Musica sino dai primi anni della mia gioventù nodrito uno straordinario diletto, mi invogliai ben presto di intenderne la teorica. Mi cadde subito in mente di indagar la ragione, per cui la serie dei suoni, che forma la Scala del Modo per Terza maggiore, è fra tutte l'ottima; di modo che scapita di perfezione, qualunque suono in essa si muti. Per quanto io meditassi intorno alle origine, che gli Antichi attribuivano al Sistema Diatonico, non raccoglieva da essa per la mia ricerca alcun lume, e sarei forse ancora immerso nella mia dubbietà, se il P. Francescantonio Vallotti eccellente Maestro di Cappella nella Basilica di S. Antonio di Padova non mi avesse comunicata la progressione degli accompagnamenti, chi egli attribuisce alle corde componenti la detta Scala. Feci allora la riflessione, che questi accompagnamenti, alcuni de' quali erano di Quarta e Sesta, di Terza e Sesta, si riducevano a tre fondamentali di Terza maggiore, Quinta, e Ottava, ai quali servono di basi le corde prima, quarta, e quinta, e da cui derivavano i predetti accompagnamenti di Quarta e Sesta, di Terza e Sesta. Supposto un principio di esperienza, non darsi le consonanze

ammettere

ammettava nei loro rapporti numero impari maggiore del cinque, onde si dividano in sole tre classi, di equisonanze, che ricevono il solo numero impari 1; di consonanze perfette, che ricevono anche il numero impari 3.; e di consonanze imperfette, che accettano altresì il 5; egli era facile il dimostrare, che l'accordo per Terza maggiore conteneva l'ottima armonia, e che l'aggregato delle tre corde prima, quarta, e quinta racchiudeva in se stesso l'ottima melodia, corrispondendo le corde quinta, e quarta alla prima nelle due consonanze perfette, Quinta 2 : 3, Quarta 3 : 4 : e quindi si presentava subito alla mente la conseguenza essere perfettissima quella Scala, che nasce dall'aggregato di due ottimi Sistemi, uno di armonia, l'altro di melodia.

Quantunque non ascenda al grado di ottimo l'accompagnamento di Terza minore, Quinta, e Ottava, nulladimeno egli appaga l'orecchio, e perciò molto elegante si sperimenta la Scala del Modo per Terza minore, la quale viene determinata da tre accompagnamenti per Terza minore fondati anch'essi sulle corde prima, quarta, e Quinta.

I descritti pensamenti mi facevo chiaramente comprendere essere la Musica

una

una mistura di armonia, e di melodia, siccome quella che consiste in una successione di armonici accompagnamenti; che o si odono effettivamente, o almeno si sottintendono. Nella melodia di una Parte sola, che riesce aggradevole, resta sempre celata l'armonia, e se per esempio con approvazione del senso conchiudo il canto discendendo in amendue i Modi dalla seconda corda alla prima, succede ciò, perchè il fondo dell'armonia sottintesa si trasferisce dalla quinta corda alla prima, scegliendo per effettuare la conchiusione quella corda, che alla prima corrisponde nella armonia non equisona relazione.

Conciossiachè componendo o nel Modo maggiore, o nel minore, non si usano i soli accompagnamenti donde traggon l'origine; ma essendoci sempre due Tuoni relativi, uno maggiore, e l'altro minore, che hanno comune la Scala, le cui basi si riferiscono o in Sesta maggiore presa all'insù, o in Terza minore presa all'ingiù, questi Tuoni relativi si prestano mutuamente gli accordi; ed in altro si adopra un accompagnamento di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore, che si riferisca alla corda settima del Tuono per Terza maggiore, seconda del Tuono relativo per terza minore, la spiegazione di

tali

tali fenomeni richiedeva nuove medita-
zioni. Compresi adunque che in Musica
oltre ai due Modi primitivi si doveano
ammettere cinque secondarj, che io soglio
chiamar derivati; perchè accettando la
stessa Scala dei primitivi, sono in essi
determinate le relative corde prima,
quarta, e quinta, e gli accompagnamenti
di Terza e Quinta alle stesse convenienti.
Col mezzo di questi Modi si rende ragione
di moltissimi passi, che si praticano nel
Contrappunto, e dell'uso che in esso si
fa dell'accordo di Terza minore e Quin-
ta ~~diminuita~~ minore, che si usurpa come conso-
nante, benchè tale non sia. La Quinta
~~diminuita~~ minore cala dalla giusta per un mi-
nor Semituono, onde quella meritando il
titolo di Unisono alterato, fa sì che la
Quinta ~~diminuita~~ minore rappresenti quanto
basta la giusta, e possa adoprarsi in figu-
ra di Consonanza, e quindi sì fatti ac-
compagnamenti fondatamente da me
si nominano consonanti per rappresen-
tanza. Si aggiunga che l'orecchio ri-
ferisce la nostra Quinta ~~diminuita~~ minore alla
ragione di 5 a 7, ragione tra i nu-
meri impari, che fra i non consonanti
è fornita della massima eleganza. I
Modi derivati sono talmente incorporati
coi primitivi, che il passare da questi a
quelli non si reputa cangiar Modo.

Giudica

Giudica il senso che si muti Tuono, allora che si fa transito da primitivo a primitivo, e se il nuovo Tuono ha buona relazione con quello, che si è assunto come principale; la modulazione reca diletto. Non mi è riuscita difficile lo stabilire i Tuoni ad un principale subordinati, traendo origine la subordinazione da due sorgenti, cioè a dire dalla comunione della Scala, e dalla stretta unione che passa fra le corde prima, quarta, e quinta componenti il Sistema di melodia. Perciò hanno subordinazione al principale due Tuoni simili fondati sulla corda quarta e quinta, e tre Tuoni dissimili relativi, che paragonati col principale e coi Tuoni simili subordinati, ammettono a coppia a coppia la medesima Scala.

Restava da stabilirsi la relativa perfezione di queste modulazioni, la quale naturalmente dipendeva da due elementi. Era già noto ai Maestri, che il passaggio al Tuono simile avente per base la quinta corda del principale è più squisito di quello, che si muove verso il Tuono, che ha la quarta corda per fondamento. Un secondo elemento frattanto era sfuggito alla loro attenzione; il quale ci insegna, che la modulazione è tanto migliore, quanto che il Tuono a cui si passa o non altera veruna corda nella Scala del Tuono prin=

cipale, o pure la corda alterata è nel Tuono subordinato di minor conto; cioè a dire piuttosto consonanza imperfetta, che perfetta, o equisonanza.

L'origine, che gli Antichi assegnavano al Sistema Cromatico, dee ripetersi opera anzi dell'arte, che della natura. Il nostro Cromatico nasce principalmente dalle corde artifiziali, le quali introducono nel Contrappunto parecchie melodie, ed armonie del detto Genere appartenenti, e ne additano l'uso. Si può anche derivarne l'origine dalla unione della Scala del Tuono principale, e dei cinque subordinati, aggiungendoci per altro le settime corde artifiziali dei tre Tuoni per terza minore, senza le quali, come vedremo, essi Tuoni non possono appagare l'orecchio. Ci si presenta in sì fatta guisa una compiuta Scala Cromatica dividente l'Ottava in dodici Semituoni, sette maggiori, che si chiamano altresì Seconde minori, e cinque minori. Conforme tale idea due Tuoni relativi, uno maggiore, e l'altro minore (per quali comparendo, gira la modulazione per gli stessi sei Tuoni) hanno del pari comune e la Scala Diatonica, e la Cromatica.

Non senza ragione perchè il Sistema Enarmonico tanto celebre presso

gli

gli Antichi, è andato in disuso. Sentendo=
vemo di fatto nascere con una maniera
analoga a quella onde ha tratto l'origi=
ne il Sistema Cromatico, ci accorgeremo,
che bisogna unire col principale nostri Tuo=
ni, che non sono ad esso subordinati; e
ne dedurremo la conseguenza, che una
tale irregolare unione maritamente es=
clude dal Contrappunto il Sistema Enar=
monico. Il Diesis Enarmonico meno
prossimo del Cromatico riesce di intona=
zione difficile per due motivi, e perchè
non è differenza di consonanza, e perchè
è troppo piccolo. Se il Diesis Cromatico,
benchè differenza di consonanza, non si usa
nelle armonie in ragione della sua troppa
approssimazione all'Unisono, che dovrà
dirsi del Diesis Enarmonico? Dopo ciò o=
sservandosi la Seconda minore e nella
armonia, e nella melodia, il Semitono
minore, o Diesis Cromatico nella melodia
solamente, agevolmente si scopre che il
Diesis Enarmonico vuol escludersi e
dall'una, e dall'altra. [illegible]
[illegible] Stabiliti i Sistemi Diatonico, e
Cromatico rivolgeremo i nostri pensamenti
alla Battuta, che rende grate all'orec=
chio le semplici proporzioni col mezzo
della durazione dei suoni. Relativa=
mente alla durata dei suoni ella è assai
limitata la attività del sensorio, non

permettendo

permettendo che le due porzioni della Battuta, una principale da cui comincia chiamata tempo buono, e l'altra secondaria con cui finisce chiamata tempo cattivo, si riferiscano solo che nelle due semplicissime ragioni 1:1, 2:1, le quali determinano due Battute, quella a due tempi, quella a tre tempi. Ora riesce molto dispersa la pronuncia di essi tempi, ed in fatti mi riesce di osservare che il tempo buono siccome principale dee reggersi da se, ed il tempo cattivo siccome secondario deve appoggiarsi al tempo buono, da cui principia la susseguente Battuta. La stessa regola vale anche per le divisioni, e suddivisioni di essi tempi, le quali deggiono considerarsi come Battute o a due, o a tre tempi. Chiarissimo è il paragone del tempo cattivo col contiguo tempo buono, a cui si appoggia; quanto basti chiaro quello di due tempi buoni vicini, e tali sono il primo ed il secondo di una Battuta a tre tempi; e finalmente oscuro il confronto del tempo buono col cattivo, che gli succede immediatamente. Al notato diverso grado di paragoni egli è di uopo aver mira e nelle preparazioni delle dissonanze, e nei passaggi da un accompagnamento all'altro. Un passaggio elegante riuscirà più grato, se il primo accordo cade in tempo cattivo, il secondo

in

in tempo buono; perchè appunto questi tempi distintamente fra loro si paragonano. Allo opposto un passaggio dei meno frequentati lo sperimenteremo più trattabile, qualora all'accompagnamento antecedente tocchi il tempo buono, ed al conseguente il tempo cattivo; perchè il loro paragone è men chiaro.

Dopo la descritta investigazione mi rivolsi ai passaggi da un accordo all'altro, per ben giudicare dei quali egli è a buon conto necessario aver mira alla perfezione degli accordi armonici, e del movimento fondamentale di melodia e dei derivati; alla buona, o cattiva relazione, che ne risulta dalla maniera dei suoni dello accompagnamento antecedente posti al paragone con quelli del susseguente; alla consonanza per rappresentanza o mitigata dalla preparazione, e introdotta di posta, o da un' inversa preparazione resa più austera (vedremo a suo luogo in che consistano le preparazioni diretta, ed inversa) e per ultimo al pien adempiuto, o non adempiuto, per cui sono state ammesse nel Contrappunto le corde artifiziali.

Richiedeva il buon metodo, che dessi cominciamento dai passaggi composti da due accompagnamenti, in cui non c' entrano se non se corde naturali, e che agli altri tutti precedessero quelli,

che

che si trasferiscono da una all'altra dei tre accompagnamenti, dai quali i Modi maggiore e minore traggono origine. Ascendono al numero di sei in ciascun Modo i passaggi, di cui parliamo, e fra i detti sei a quattro, dalla quinta cioè dalla quarta corda alla prima, dalla prima, o dalla quarta corda alla quinta, compete il titolo di Cadenza, che sono i movimenti forniti, il primo della massima, e gli altri di molta eleganza, atti più o meno a conchiudere il senso della cantilena. Acciocchè le Cadenze del Modo minore appaghino l'orecchio, bisogna ricorrere all'arte, ed ecco la legge da me scoperta. Non basta ch'essa sieno simili a quella del Modo maggiore nei passi fondamentali, ma egli è di necessità altresì renderle somiglianti col mezzo delle corde artificiali in alcuni movimenti delle parti acute più comuni dal sentore, e tali sono i passi di Semituono maggiore, colla condizione, che dal Semituono artificiale non resti il naturale distrutto. Per affermare questa legge si renda necessario nelle tre Cadenze dalla quinta corda alla prima, dalla prima, o dalla quarta corda alla quinta l'accrescere artificialmente la settima corda ascendente per un Diesis, acciocchè come succede nel Modo maggiore, differisca dall'ottava per una Seconda minore.

Introdotta

Introdotta in tal guisa la settima corda artificiale, dobbiamo usare in molti casi la sesta corda parimente artificiale, a cagione di schivare la melodia cromatica di Seconda superflua, ne' casi si preferiscono la sesta corda naturale, e la settima artificiale. Dalla quarta corda si possono movere due passi, uno più perfetto verso la prima, l'altro meno perfetto verso la quinta, ed apparendo lo orecchio il primo passo, non resta dal secondo molto contento. La Cadenza dalla quarta corda alla quinta proverà il senso con minor sospensione, se la quarta corda si renderà un Semituono minore più acuta. Essendo vizioso il passaggio dalla quarta corda artificiale alla prima, diviene necessaria; e perciò più atta a conchiudere la Cadenza dalla quarta corda artificiale alla quinta. Osserveremo che la quarta corda artificiale del Modo minore apre l'adito ad un nuovo accompagnamento cromatico di Terza diminuita e Quinta ~~anche diminuita~~ minore, ed a' suoi derivati, i quali non possono adoprarsi salvo che nella predetta Cadenza, in grazia solamente della quale sono stati accettati nel Contrappunto.

Segue la trattazione dei passaggi naturali propri de' Modi derivati, i quali sono di Quinta, di Quarta, e di Seconda alli insù, e alli ingiù. Movendosi ne' Modi primitivi, e ne' derivati i passaggi di Seconda

alli

alle insù con vantaggio dalla quarta corda meno perfetta alla quinta più perfetta, e quelli di Seconda all'ingiù con discapito dalla quinta corda più perfetta alla quarta meno perfetta, ella è cosa chiara, che i primi sono migliori de' secondi. I Modi derivati, ciascuno de' quali ha le sue quattro Cadenze, ne danno in presenza due al Modo maggiore, ed altrettante al Modo minore, che rispettivamente ad essi passano dalla seconda alla quinta corda, dalla settima all'ottava. Quantunque i Pratici le adoprino con frequenza, i Teorici non ne fanno menzione: nè dobbiamo prenderne maraviglia; imperciocchè ignorano i Modi derivati, col mezzo de' quali unicamente se ne rende ragione. La Cadenza dalla seconda alla quinta corda, che nei Modi derivati, ai quali appartengono, si trasferiscono dalla quarta corda alla prima, si renderanno simili alla Cadenza analoga del Modo maggiore secondo la regola da me prescritta nei passi di Seconda minore, dando luogo in entrambe alla relativa quarta corda artificiale, ed in quella del Modo minore alla settima corda artificiale altresì. L'antecedente accompagnamento di quest'ultima Cadenza viene cangiato dalla quarta corda artificiale in Terza maggiore e Quinta minore; modificazione cromatica da usarsi

soltanto

soltanto nella detta Cadenza, che in vano si cerca nei libri di teorica, di cui per altro ne ho trovato gli esempj nelle composizioni del Signor Benedetto Marcello, del P. M. Vallotti, e del Signor Giuseppe Tartini. L'accompagnamento antecedente della Cadenza dalla seconda alla quinta corda del Modo minore si fa talvolta di venire [illegible] consonanza di Terza maggiore e Quinta col mezzo della seconda corda artificiale, che cala dalla naturale per un minor Semituono. Per evitare il passo di Quarta ~~superflua~~ maggiore della seconda corda artificiale alla quinta, si adopra in cambio del fondamentale l'accompagnamento derivato di Terza e Sesta ambe minori, che si riferisce alla quarta corda del Modo, e da cui si fa transito alla quinta fornita dell'accordo consonante artificiale per Terza maggiore. Non ho trovato alcun Maestro, benché molto informato della teorica della Musica, che sapesse allegare il perché si costituisca la seconda corda artificiale del Modo minore. Dopo varie riflessioni ho finalmente compreso, che usandosi la detta corda solo nella Cadenza dalla seconda alla quinta corda colla condizione, che l'accordo [illegible] seguente mediante la settima corda artificiale si trasformi anch'esso in Terza maggiore e Quarta, fu ciò fine di [illegible]

Dicola

dotta nel Contrappunto si è quella di ve-
der simile nella conclusione la nostra Cadenza
alla analoga del Modo maggiore, che si
trasferisce dalla quinta corda alla prima.
Acciocchè la Cadenza dalla settima corda
alla ottava del Modo minore divenga u-
niforme nei movimenti di Semituono
maggiore giusta la prescritta legge a
quella del maggiore, egli è necessario
sostituire nel primo accompagnamento
la settima corda artifiziale alla naturale,
onde ad essa corrisponde come nel Modo
maggiore l'accordo di Terza minore e
Quinta ~~diminuita~~ minore.

Continuando il cammino, mi sono
innoltrato a considerare i passaggi, che
fanno transito da Modo a Modo, ai quali
è comune la Scala, e si muovono tutti
per una Terza all'ingiù, o all'insù. Ag-
giungendo l'avvertenza che dalla Terza supe-
riore si dia l'accompagnamento deri-
vato di Terza e Sesta, e non il fondamen-
tale di Terza e Quinta, i passaggi di
Terza all'insù piacciono meno al senso di
quelli di Terza all'ingiù. L'accompagna-
mento di Terza maggiore e Quinta su-
perflua, che può competere alla terza
corda del Modo minore, trae la princi-
pale sua origine dal passaggio di Terza
all'ingiù dalla quinta alla terza corda,
quando alla quinta corda si assegna l'
accompagnamento

accompagnamento artificiale di Terza maggiore e Quinta, e si vuole che la cantilena si fermi nello stesso Tuono per Terza minore.

Darò qui un cenno di ciò che ho pensato intorno ai passaggi, che necessariamente si trasferiscono dal Tuono principale ad un subordinato, o a rovescio, siccome quelli che sono composti di due accompagnamenti, nascenti dai quali è di due Tuoni comune. Vogliono usarsi con molte cautele, che da me si prescrivono, quelli in cui qualche particolarità non del tutto approvata si comprenda. Tali sono in riguardo alla melodia i passaggi di Quarta ~~superflua~~ maggiore, o di Quinta ~~diminuita~~ minore all'insù, e all'ingiù; i passaggi di Seconda all'ingiù, e di Terza all'insù: ed in riguardo all'armonia i passaggi che di due accompagnamenti di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore sono formati. Nello stesso numero mostro che deggion collocarsi i passaggi composti di due accordi, il primo di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore, ed il secondo veramente consonante o fondato sulla medesima base, ovvero sopra una base, che da quella del primo cala per un minor Semituono.

Ampia materia mi hanno somministrato quei passaggi, nei quali ci entrano gli accordi artificiali. Richiedono

essi

assi di esser adoprati con circospezione maggiore di quella, che rispettivamente ai passaggi naturali rendesi necessaria; dovendosi adempire qual fine, per cui le corde artifiziali hanno ottenuto l'ingresso in Musica. Vuole ciò effettuarsi con tanto maggior rigore, quanto meno necessarie sono le corde artifiziali queste di amendue i Modi, e seconda del Modo per Terza minore; e quanto i suoni artifiziali stanno collocati in accompagnamenti di più risentita natura.

Per intiero compimento degli armonici accompagnamenti restaria da considerarsi la dissonanza, saporito condimento delle musiche composizioni, quando rettamente si adoprano. Riservo l'analisi di quei pensamenti, che mi hanno guidato alla vera teorica, se pur non mi inganno. Il comune dei Maestri suppone, che la dissonanza sia una continuazione del suono preparante, la quale stia in luogo della consonanza, in cui dee risolversi. E primieramente questa idea non abbraccia la Settima, che certamente non fa le veci della Sesta, in cui si risolve, la quale come consonanza non può aver posto nell'accordo di Terza e Quinta. Quindi chiaramente si scopre essere la Settima un nuovo suono aggiunto all'accompagnamento consonante

fondamentale

fondamentale di Terza e Quinta. Passo ora=
vanti alle dissonanze Nona, Undecima,
e Terzadecima. Se ciascuna di queste es=
cludesse e la consonanza in cui si risolve,
e i suoni ad essa equisoni, ne seguirebbe
che risolvendosi la Nona nell'Ottava equi=
sona alla base dell'accordo, non potrebbe
adoprarsi l'armonia fondamentale di Terza,
Quinta, e Nona; conseguenza totalmente
contraria alla pratica. Anche la Nona
adunque è un novello suono unito all'
accordo consonante di Terza e Quinta.
Colla Terzadecima non si possa congiun=
gere nè la Duodecima, nè la Quinta, ed
interverrà, che formando consonanza la
Terzadecima colla base, e colla Terza, il
senso non abbiamo mai fondamento per
riconoscerne la dissonanza fra i tre suoni
dell'accompagnamento consonante la
sola Quinta fa comparire la Terzadecima
dissonante; e perciò la Quinta dee per
lo meno sottintendersi, onde la Terzade=
cima pienamente sia un suono aggiunto
all'armonia consonante di Terza e Quin=
ta. Che se alle tre dissonanze Settima,
Nona, Terzadecima si adatta l'idea de'
suoni aggiunti all'accordo consonante,
lo stesso dee asserirsi altresì dell'Undeci=
me, massimamente che gli Autori più sti=
mati del secolo decimosesto l'univano
qualche fiata colla Terza, il che ho più

volte

(* a capo)

volte trovato anche ne' famosi Duetti di Monsignor Agostino Steffani; bisognando per altro che essa Terza si sottintenda, quando effettivamente non si ode. *Daremo in tal guisa la vera definizione della musicale dissonanza; a cui deve aggiungersi, che essendo dessa contraria alla consonanza, si deggiono prendere dalla Scala naturale del Modo, in cui si ritrova la consonanza; ed ora passo ad esaminare un altro sistema di dissonanza sostenuto da Uomini accreditatissimi nel Contrappunto. Fondano eglino la dissonanza sulla ragione geometrica, asserendo che ogni accordo intervallo è dissonante, in qualunque relazione trovandosi simili intervalli a suoni non equisoni riferiti. Così sono dissonanti gli accompagnamenti della Nona, e della Settima minore, perchè quella dice Quinta, e questa due Terze minori rinchiude. Lo accennato sistema è falso per tre motivi; cioè perchè non è generale, perchè fa apparir dissonante un accordo, che tale non è, e perchè non è atto a render ragione dell'indole più o meno aspra della dissonanza. E cominciando dal primo sono certamente dissonanti gli accordi di Nona minore, di Undecima ~~superflua~~ maggiore, ne' quali non ha luogo veruna coppia di simili proporzioni a suoni non equisoni corrispondenti. In secondo luogo

luogo, da' prossimi risuonati per risuonare dalla
vibrazione fatta da più corpi sonori in pari
tempo, la serie 1, 2, 3, 4, 5, 6 hanno conse-
guito la accompagna dentro il basso armonico
per terza maggiore nella armonica forma dis-
posto, che giusta il allegato principio si
dovrebbe riputar dissonante, dal rispon-
dere due termini proporzionali 1 : 3 : 6; i
quali termini nel ricondursi gli unisoni sono fra
loro equisoni. Che se in non troppo pro-
curando di ricusar la obbiezione affer-
mando esser questo un privilegio delle
equisonanze, che duplicate rimangono produce
le dissonanze; bisognerà che mi accor-
dino, che posto ciò la dissonanza riuscirà
tanto più minore, quanto sarà più semplice
la consonanza iterata: e quindi si dedur-
rà per necessaria conseguenza essere la
Nona l'ottava, e la Settima minore la pros-
sima fra tutte le dissonanze. Quindi il Tar-
questo luogo si è Tartini, abbandonato
rispettivamente alla Settima minore il
proprio sistema, di ricorrere ad un altro,
affermando espressamente esser la stessa pic-
cante di ogni altra dissonanza, ed essere
la sola privilegiata, perché si accheta alla
meravigliosa, e si esprime per la ragione
4 : 7. Ora io gli rispetterei opponendo a
tale supposizione. Nella progressione 1, 2,
3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14
la Quinta e per la Terza maggiore si ci

sono

sono introdotte dalla divisione della Ottava 2 : 4, dalla Quinta 4 : 6. E conciossiachè le dissonanze si debbano prendere dalla Scala naturale del Modo, la Settima minore per confessione de' lodati Maestri deriva dalla divisione aritmetica della Quarta 6 : 4, che somministra un suono quanto basta prossimo al vero. Giacchè si è principiato il cammino, per qual cagione non si continua, onde con uniformità di metodo si facciano nascere la Nona, l'Undecima e la Terzadecima dalle divisioni aritmetiche degli intervalli a grado a grado meno semplici 8 : 16, 10 : 20, 12 : 24; e di accordo colla sperienza si spieghi l'ordine della loro decrescente eleganza? La proporzione geometrica risulta nelle dissonanze non come principio, ma piuttosto come una circostanza, che nella loro specie le rende più dolci. Fra le due None esemplificate maggiore e minore va preferita la prima, non solo perchè la ragione fondamentale è più semplice, ma ancora perchè contiene due Quinte, una dello accompagnamento consonante, e l'altra situata fra la Quinta e la Nona, la qual Quinta è ~~diminuita~~ minore nella Nona minore, ed accresce il piccante dell'accordo.

Dopo avere fermamente stabilita

la

la giusta idea della dissonanza, mi para di trattare del modo di porla in opera rettamente. La Settima, e specialmente la maggiore ama di essere preparata, e ciò senza dispensa richiedono la Nona, la Undecima, e la Terzadecima. Si ottiene questa preparazione facendo che un suono consonante anche alterato, o dissonante privilegiato formi la dissonanza nel susseguente accompagnamento. Così il suono dissonante è una continuazione del preparante, e la dissonanza si introduca colla melodia semplicissima dello Unisono. Le dissonanze non privilegiate si preparino in tempo cattivo, e si introducano nel seguente tempo buono, ovvero si preparino, e si introducano in due tempi buoni vicini; perchè la sproporzione di essi tempi varia o pochissimo, o punto basta chiaro il loro paragone. La sola Settima può prepararsi in tempo buono, ed introdursi nel susseguente tempo cattivo, il cui paragone è assai poco chiaro.

Gustato dall'udito il sapore piccante delle dissonanze, desiderava che esse cessi, se la risoluzione ne attenda, continuando il suono dissonante, e mantenendolo in consonanza, o in dissonanza privilegiata, si userebbe una rinascente preparazione, la quale riuscirebbe piccante all'

orecchio

orecchio. Egli è di troppo adunque dal suono dissonante passarsi ad un altro, che sia consonante, o dissonante privilegiato, ed agevolmente mi riuscì di provare, che fra i movimenti diversi propri delle parti acute, quelli di grado sono i migliori, e che merita di esser preferito quello all'ingiù, onde discendendo di grado si risolvono le dissonanze.

Feci poscia la scoperta di due canoni, che determinano i passaggi tutti, coi quali si possono preparare, e risolvere la dissonanza, ed indi mi accinsi a trattare dei privilegi della Settima specialmente minore, e diminuita, mostrando essere sopra tutte privilegiata quella Settima minore, che corrisponde alla quinta corda dell'uno, e dell'altro Modo maggiore, e minore.

Preparato in siffatto modo il tutto per l'armonico edifizio, egli era necessario l'insegnare a ordinarli in Triadi, e pria dalle varie disposizioni, che possono ricevere a quattro, ad otto, a tre, ed a due parti gli accordi consonanti, e dissonanti; e provai che le ottime forme non si danno, e non si può sempre loro assegnare; perchè la soverchia uniformità sazierebbe ben presto l'orecchio, e perchè in dispetto ottimamente le accordo avvicendarsi, il moto semplice delle parti richiede, che

si muovi ordinariamente susseguente. Mostrai poscia quali ragioni sia più lodevole il replicare per quali regole non si debbano, e non giovare spesso, che una parte tocchi successivamente più suoni dello stesso accompagnamento; avvertendo essere commendabile lo schivare i passi di consonanze alterate negli accordi, che si reputano come consonanti; benchè tali non sieno o [illegible]

Seguitano le regole per far transitare dall'accordo antecedente al susseguente; e [illegible] con consonanze; nove passi ci guidano, uno fondamentale, e otto derivanti [illegible] perfezione di questi; altrochè la relazione al passaggio fondamentale, dipende da due elementi, che sono la qualità del passo derivante di melodia, e quella degli accordi corrispondenti ai due suoni, che lo compongono. In riguardo al primo elemento il passo è fra tutti il più perfetto, quando sono unisoni i due suoni che lo compongono. Tocca il secondo posto ai movimenti, che ascendono, o discendono di grado; ed ultimo a quelli, che con un salto si trasferiscono da suono a suono. Rispettivamente al secondo elemento più di tutti soddisfa l'orecchio l'accompagnamento consonante fondamentale, indi il derivato di Terza e Sesta, e poscia l'altro derivato di Quarta e Sesta, e così

spetta

spetto di infima sede; perchè il senso troppo chiaramente si accorge, che avando la Quarta una Quinta rivoltata, il vero Basso vi mancasse. Quindi avremo cinque classi di passi diversi, i quali scarseranno grandemente di squisitezza, secondochè a' due suoni, che li formano, corrispondano tre coppie di accompagnamenti: Terza e Quarta, Terza e Sesta, e a rovescio; Terza e Sesta, Terza e Sesta; Terza e Quarta, Quarta e Sesta, e a rovescio; Terza e Sesta, Quarta e Sesta, e a rovescio; Quarta e Sesta, Quarta e Sesta.

Alla scorta considerazione degli esposti esempi si appoggia il giudicio della scuola, che ...ni passi derivati da un dato fondamentale. Nel Basso continuo, in cui i migliori passi si collocano, si perverà molto a trovare l'eccellenza (qualche volta le Regole) che di salto si faccia transito da un accordo di Terza e Sesta ad un altro di Quarta e Sesta, o al contrario; o pure a di salto, e di grado da un accordo ad un altro, tutti e due di Quarta e Sesta. È molto evidente, che le parti passano da consonanza a consonanza di vario genere; onde si schivino e due Unisoni, e le due Ottave, le due Quinte, che sono vietate di seguito; perchè senza la loro proferazione, le parti non sembrano due, ma una sola. Si concede in due

[illegible] Quarta

Quarta, ma parcamente, adempiuta per altro la condizione, che si riferiscano ad una parte di mezzo ...

Le musiche composizioni deggiono esser fornite di unità di subbietto; la quale consiste nella conformità di alcune brevi cadenze di facile rimembranza. Dal ripetere la stessa melodia in più Tuoni, e dal collocarla in siti analoghi della composizione, nasce l'unità di questa le origine; e dal congiungimento alternato le diverse cadenze, nasce da cui origina la varietà.

Nel Contrappunto, non altrimenti che nella Poesia, varj gradi di unità si ammettono; e la più esatta di tutte si è quella delle Fughe, o Soggetti. In queste composizioni la guida, o la parte antecedente propone una cantilena appartenente ad un dato Tuono ordinata in maniera, che la risposta della parte conseguente, che comincia a cantare dopo qualche intervallo di tempo, rassomigli la proposta, quanto è possibile senza uscire dalla Scala del Tuono. Contiene ogni Tuono due esacordi simili, che si sogliono chiamare per natura, e per ♮ quadro, a ciascuno de' quali si adattano le sillabe Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. La uniformità della proposta, e della risposta dipende intieramente dalla simile modificazione dei mentovati esacordi, in virtù della quale i

passi

passi, che fu la parte antecedente nel principio, ed nel secondo Accordo, si imitano perfettamente dalla parte conseguente nel Accordo secondo, e primo. Interviene spesso con frequenza, che la proposta passi da un Accordo all' altro, ed in questo caso la risposta deve trasferirsi all' Accordo abbandonato dalla proposta. In sì fatta guisa si ottiene il doppio effetto di non partire dalla Scala del Tuono, e di potere imitare nel nuovo Accordo i movimenti della proposta. Ragionando con questa regola i Saggi dei più eccellenti Maestri, si trovano a meraviglia ad essa corrispondenti. Il sopralodato P. M. Vallotti compone altresì una cantilena, che unitamente colla proposta, e colla risposta forma quattro parti, e colle altre quattro melodie, le col trasportarle ai Tuoni simili al principale subordinati, conduce i suoi magistrali Saggi, che sono forniti di ogni vera bellezza [illegible] Dopo di aver accennati la struttura della Fugha raddoppiata, della Imitazione, del Canone, dei Contrappunti doppj, degli Accidenti ostinati, del modo di comporre i Versetti, e le Arie, e chiaro scopresi di vedersi, che qualunque siasi musica composizione, bisogna che i passi, onde è formata, abbiano tale relazione, e

con

con essa, e tra loro, che con ragione quella nettezza di consonante unità detto, e questo spazio del medesimo tutto si possono idoneamente [illegible]

Si vuol ben ad esaminare la necessità dei musici Temperamenti, bene spesso i medesimi che avrebbe bisogno di essere rischiarata. Se nei Modi maggiore, e minore si usassero i soli accompagnamenti derivati da' maggiori e minori, ed a loro derivati; sarebbe superfluo il Temperamento. Rendasi questo necessario, quando nel Modo maggiore si adoprano gli accompagnamenti del Modo minore relativo, e al contrario, a cagione che il secondo suono del Modo per Terza maggiore, ed il quarto del Modo relativo per Terza minore discordano per il comma. Queste riflessioni, che mi hanno guidato alla vera teorica dei Temperamenti [illegible]

La semplicità delle equisonanze, della consonanza perfetta e della imperfetta stanno inversamente, come i numeri impari 1, 3, 5. Essendo tutte le equisonanze ugualmente semplici, dovrebbero del pari alterarsi: ma ciò non si può ottenere [illegible] intatte; dunque tali debbono rimanere. La consonanza perfetta, e la imperfetta hanno da modificarsi in ragione dei numeri 3, 5, cioè a dire in ragione reciproca della loro semplicità.

semplicità.

Tali supposizioni si panno lontane dalla verità per un Comma; che tre Quinte, ad una Terza minore, ovvero tre Terze maggiori, e quattro minori formino due Ottave, e che tre Ottave siano composte da quattro Quinte, e da una Sesta minore. Diviso il Comma colla prescritta legge fra le consonanze di varia specie, che compongono due o tre Ottave, ne nascono per diversi Temperamenti. La prima ipotesi è l'Enarmonico quadrato all'ottava, il quale sta di mezzo tra quelli, che ci sono suggeriti dall'altre due.

Questi presentano i Sistemi temperati generali per gli usuali Stromenti; imperocchè qual solo di dodici Semituoni medj, che potrebbe loro adattarsi, non serve alla pratica a cagione della sua discordanza troppo piccante.

La correggono adunque i Pratici proporzionando secondo il loro meditato Temperamento la differenza della Quinta, e della Sesta minore in ottava secondo i tasti bianchi, ed assegnando il Temperamento del Sistema di dodici Semituoni alle Quinte propriamente tali, in cui hanno luogo uno, o due tasti neri. È necessario questo ineguale Temperamento, acciocchè l'intervallo

medesimo G[#] e[b]

$G^{\#}E^{b}$, che mutato nome al tasto superio-
re; o inferiore si adopra come Quinta $G^{\#}D^{\#}$,
ovvero $A^{b}E^{b}$; non offende intollerabilmen-
te l'orecchio. Dalla ho prescelta, perchè
sendo in esso proporzionati i divarj della
Quinta $G^{\#}D^{\#}$, e della Sesta maggiore $B\,G^{\#}$,
il miglioramento di una tornerebbe in dis-
capito dell'altra [illegible]

[illegible] Rispettivamente al più perfetto Tem-
peramento dei tasti bianchi crescono i ve-
ri Diesis, e calano i veri B molli per dif-
ferenza, che quantunque assai piccola,
vien notata dalla finezza del nostro orecchio.
Conseguenza; per cui crescono, o calano i
Diesis, e i B molli impropriamente tali,
allora che i tasti si adoprano sotto aspetto
non suo, senza molto incomodo [illegible]

Con molta ragione si può dar vanto
la Musica della facoltà di imitare il senso
delle parole, e di risvegliare nell'animo
varj affetti. Eppure, chi 'l crederebbe!
una materia di tale e tanta importanza
rimaneva pressochè intatta, e richiedea
di essere trattata da capo a fondo, comin-
ciando dai suoi primi principj, i quali
scoperti e chiariti, spargono sopra di essa
una grandissima luce [illegible]
[illegible] un modo principale si possono
colla Musica esprimere gli interni movi-
menti dell'animo, procurando di imitare
coi suoni musicali quelle modificazioni,

[illegible] che

che i particolari affetti nella voce naturale v'inproducono. Lo stato tranquillo dell'anima sta in mezzo fra le passioni forti, che vanno accompagnate da una straordinaria agitazione degli spiriti animali; e fra le deboli, che tendono più del consueto languidezza, e meno attivo il moto degli spiriti mentovati. La osservazione che gli affetti veementi ci fanno parlare più forte, più presto, e più acuto, e i fiacchi più piano, più adagio, e più grave, ci fa veder chiaramente come si sieno usate nelle imitazioni il forte, ed il piano; il presto, ed l'adagio, ed il grave, e l'acuto. [illegible]

Essendo proprio del sesso virile maestoso, e robusto la voce grave; e del muliebre grazioso, e molle la acuta; sperimentiamo l'udito i suoni gravi di maestà, e di robustezza forniti, e i suoni acuti di grazia, e di mollezza. Ed eccone sicchè l'uomo sia più atto della femmina a risvegliare terrore negli animi, e dalle voci gravi e virili, e non dalle acute e muliebri si vagliono i Maestri per muovere colla Musica l'affezione della paura. Colla paura hanno molta connessione l'oscurità, le ombre dei morti, la profondità, e cose tetre, che così i suoni gravi vivamente si simboleggiano. Per un contrario motivo la voce acuta

servono

servono ad esprimere gli obbietti sublimi.

Vedremo altresì giovare all'imitazione la diversa specie della battuta, i Tempi buono, e cattivo, la Legatura, e le Pause: ed indi parleremo di alcune melodiche espressioni, che dipendono dalle cose già spiegate, e non abbisognano di nuovi principj, additando la maniera di esprimere lo ascendere, o il discendere, il crescere, o il calare; lo andare avanti, o il tornare indietro; il giungere; lo occultare, o il render palese; la lontananza [illegible] la semplicità, ed altre [illegible] analoghe si rappresentano colle più semplici armonie, e melodie; ed al contrario per dimostrare la ricchezza, gli ornamenti, i raggiri debbono i Maestri valersi di melodie, e di armonia ricercata, ed artifiziosa. Dopo aver fatto vedere che le Cadenze finiscono il senso dell'orazione, e significano perfettamente compimento, dovremo dichiarare in qual modo si tenga sospeso il senso, e si esprima tutto ciò, che non lascia l'animo pago. Passerò indi a porre in chiaro come si sveglino o le dolci, o le ingrate affezioni, ovvero gli affetti misti; nè lascerò di aggiungere la riflessione, che molto [illegible] le forti passioni, poco le deboli, ragionando nella voce in riguardo all'accento, ed altre [illegible] particolarità che apre l'adito in

Musica e molte bellissime imitazioni.

Ma di pure donde scaturiscono le imitazioni più magistrali, si è la circostanza accennata di sopra, che le affezioni crescono alzando il Tuono ordinario della nostra voce, le fiacche si abbassano; e quindi il solo trasferirsi dal grave all'acuto, o dall'acuto al grave serve ad esprimere una qualche veemenza, o debolezza di affetto. Le interrogazioni, cui si dà luogo fra le figure rettoriche, contiene in se stessa un non so che di energia, e per tal ragione volontieri si esprime con un passo melodico, che si muove dal grave verso l'acuto.

Alterandosi pertanto gli affetti gagliardi, e deboli il Tuono ordinario dalla nostra voce, si compensa molto la Musica per rimanere sensibili di porre in opera delle voci alterate; e se l'alterazione è di accrescimento, serve negli affetti forti; e se di scemamento, negli affetti fiacchi. Si dividono le alterazioni in due generi, il primo de' quali comprende le voci modificate per un Semituono minore, che cadono sotto la considerazione del Contrappunto, ed il secondo le alterazioni, che dipendono dalla ineguale accordatura de' comuni Stromenti da tasto.

La Scala del Modo per Terza

maggiore rappresenta lo stato tranquil-
lo dello animo, e gli intervalli, che alla
base del Modo stesso rispondono, si deb-
bono considerare come giusti. Paragonata
la Scala del Modo per Terza minore, a ci-
ascuna de' suoi tuoni con quella del Modo per
Terza maggiore, se una qualche corda
cala, risveglia gli affetti deboli; se cresce,
risveglia gli affetti forti. Anche le corde
artificiali hanno parte nella rimozione
degli affetti, secondo che calano, o cresco-
no in relazione alla naturale. Giova an-
pure al movimento delle passioni fiacche,
e veementi il por tosto in opera, quando
si passa da Tuono a Tuono, quelle voci
naturali, o artificiali, che si incontrano
modifica col B molle, o col Diesis. ..

... Resta da notare qual parte ab-
biano nella espressione degli affetti deboli,
o forti le alterazioni di alcuni suoni, le
quali traggono l'origine dalla ineguale
accordatura de' comuni Stromenti da tasto.
Queste modificazioni si dividono in due
classi, una è di diminuimento, e ser-
vono agli affetti fiacchi; di aumentazione,
e servono agli affetti veementi. Le voci
con B molle sono più gravi, e le voci con
Diesis sono più acute di quello che succe-
derebbe, se niuno ad esse si accomodas-
se il Temperamento delle vocali, che cor-
rispondono ai tasti bianchi. Dalla tem-

rovuta

trovate le alterazioni piccole, ma sensibili ne' veri B molli, e ne' veri Diesis; e molto maggiori ne' B molli, e ne' Diesis impropriamente tali, quando ai tasti d'un forte piano nome si assegna, dovendo l'indole varia dei Tuoni e per Terza maggiore, e per Terza minore, che hanno luogo negli usuali Stromenti ecc.

Ecco considerando io essere la Musica una parte non dispregevole della Fisica, mi sono posto in pensiero di tener le vestigia dell'incomparabile Galileo Galilei di applicare a quella il metodo, che in questa scienza praticato abbiamo agli esperimenti, unendo della ragione il paragone loro le opportune conseguenze, le quali mi guidino a stabilire le Leggi del Contrappunto, ed a rendere ragione di ciò, che col mezzo di replicati tentativi, è riuscito finalmente ai bravi Maestri di Cappella di porre in chiaro. Io certamente ho procurato di non ommettere cosa alcuna, che sia di qualche importanza, e quanto ci sia riuscito, ne lascerò il giudizio a' più discreti Lettori, che unir sapranno insieme una fondata cognizione della pratica e della teorica della Musica. Conchiudo coll'avvertire che le accennate meditazioni sono in quattro Libri distribuite, serbando l'ordine medesimo, col quale le ho esposte,

come

come dalli Indice de' Libri, e de' Capitoli
si può raccogliere.

Indice dei Libri, e dei Capitoli

Libro Primo

Capitolo I.

Della Consonanza . . . pag. 1.

Capitolo II.

Dei Sistemi di Armonia, e di Melodia . . . pag. 23

Capitolo III.

Dei due Modi per Terza maggiore e per Terza minore . . . pag. 57.

Capitolo IV.

Dei Modi che hanno comune la Scala . . . pag. 85.

Capitolo V.

Dei Tuoni subordinati . . . pag. 123

Capitolo VI.

Di alcune irregolari Modulazioni . . . pag. 160

Capitolo VII.

Di alcune difettose Modulazioni . . . pag. 149

Capitolo VIII.

Della Battuta . . . pag. 224

Libro Secondo

Capitolo I.

Dei Passaggi da un accompagnamento naturale all' altro, e primieramente di quelli, che si trasferiscono dall' uno all' altro degli accompagnamenti, che sono fondati sulle corde prima, quarta, e quinta del Modo o per Terza maggiore, o per Terza minore. Si tratta in oltre della vera origine delle corde, e degli accompagnamenti artifiziali . . . pag.

Capitolo II.

Dei rimanenti Passaggi da un accompagnamento naturale all' altro amendue spettanti allo stesso Tuono. Si prosieguisce a discorrere della vera origine delle corde, e degli accompagnamenti artifiziali . . . pag.

Capitolo III.

Dei Passaggi da un accompagnamento naturale all' altro appartenenti a due Tuoni uno principale, e l'altro subordinato, o al rovescio. . . . pag

Capitolo IV.

Si enumerano gli accordi artificiali, e si stabiliscono alcuni Canoni, che servono di scorta per il buon uso dei Passaggi, nei quali essi accordi artificiali hanno luogo. pag.

Capitolo V.

Dei Passaggi artificiali, che spettano allo stesso Tuono, o pure che sieguano da un Tuono all'altro, i quali hanno comune la Scala. pag.

Capitolo VI.

Dei Passaggi artificiali, in cui la modulazione dal Tuono principale ad un subordinato, o al rovescio, non accettanti la stessa Scala, viene soltanto manifestata dalla corda, e dagli accompagnamenti artificiali ad un Tuono, e non all'altro spettanti. pag.

Capitolo VII.

Dei Passaggi artificiali, che rappresentano i naturali, i quali si trasferiscono da un accompagnamento all'altro appartenenti a due Tuoni uno principale, e l'altro subordinato, o al rovescio, che non ammettono la medesima Scala. pag.

Libro Terzo.

Capitolo I.

Della Dissonanza in generale. pag.

Capitolo II.

Della Dissonanza in particolare, e primieramente della Settima. pag.

Capitolo III.

Delle rimanenti Dissonanze in particolare Nona, Undecima, e Terzadecima. pag.

Capitolo IV.

Delle Dissonanze combinate a due a due, a tre a tre, a quattro a quattro, ed aggiunte all'accompagnamento consonante. pag.

Capitolo V

Regola per concertare a più parti un Passaggio fondamentale, o derivato pag.

Capitolo VI.

Della Unità della musiche Composizioni pag.

Libro ~~libro~~ quarto.

Capitolo I.

Dei Temperamenti. pag.

Capitolo II.

Dei Sistemi temperati generali, e circolanti. pag.

Capitolo III.

Esposizione di un nuovo metodo di ritrovare un Sistema Enarmonico, che da se stesso si manifesta adequatamente generale pag.

Capitolo IV.

Della natura, e della proprietà dei comuni Stromenti da tasto. pag.

Capitolo V.

Della espressione col mezzo della Musica dei sentimenti delle parole, e specialmente dei varj affetti dell'animo pag.

Capitolo VI.

Si prosieguisce a trattare della espressione col mezzo della Musica del sentimento delle parole, e specialmente degli affetti veementi, e placidi pag.

Capitolo VII.

Della espressione degli affetti deboli, e forti mediante la ineguale accordatura dei comuni Stromenti da tasto. pag.

Capitolo Primo
Delle Consonanze.

§ 1. Ella è verità nota, consistere la natura del suono in una serie di palpitazioni di un corpo qualunque sonoro, le quali per mezzo dell'aria si comunicano al nervo uditorio, e cagionano poi giunte al cervello quella sensazione nella nostr'anima, che appelliam suono. Posto che le palpitazioni sieno tutte fra loro sincrone, e di durazione determinata, il che in un dato corpo sonoro interviene quando in esso non si alterano né le dimensioni, né la massa, né la elasticità allora il suono riesce sempre costante in riguardo al grave, e all'acuto. Quindi si chiamano unisoni, o producenti lo stesso suono due corpi, le cui vibrazioni sono di egual durata; di modo che e l'uno, e l'altro fa in tempo dato un pari numero di vibrazioni. Che se le vibrazioni di un corpo sonoro saranno più durevoli e rare, e quelle di un altro più brevi e spesse; i suoni in tal caso si scoprono tra loro diversi, cioè il primo grave, ed il secondo acuto, e ciò tanto maggiormente, quanto le durazioni delle vibrazioni sono fra loro in una più rimota ragione, o il che riviene allo stesso; quanto il corpo grave fa in pari tempo minor numero di vibrazioni del corpo acuto.

§ 2. Ecco adunque che in due maniere una inversa dell'altra si ponno esprimere i suoni egualmente bene colle cifere aritmetiche, o facendo che queste indichino il numero delle vibrazioni fatte da più corpi sonori in tempo pari, o pure contrassegnando co' numeri la durazione di esse vibrazioni, le quali durazioni stanno sempre fra loro in ragione reciproca del numero delle vibrazioni fatte nel tempo medesimo. E voglia il vero, se una corda oscilla una volta in tempo che un'altra compie due vibrazioni; egli è chiaro, che la durata d'una vibrazione della prima corda sarà doppia della durata d'una vibrazione della corda seconda. Espressi per tanto per una qualunque serie i numeri delle vibrazioni eseguite da ~~due~~ più suoni in pari tempo; una serie inversa della data servirà per indicare le durazioni delle vibrazioni d'essi suoni. Se sarà per esempio aritmetica la serie dinotante il numero delle oscillazioni fatte in tempo eguale; le durazioni d'esse oscillazioni si esprimeranno per una serie armonica, ch'è inversa della aritmetica: e tutto all'opposto se si risponderanno fra loro in serie armonica i numeri delle vibrazioni; le durazioni si troveranno in progressione aritmetica. Seguendo il primo metodo di esporre i suoni il numero minimo si adatta al suono più grave, il quale in un dato tempo

fa

fa minor numero di vibrazioni dei suoni acuti. Giusta il secondo metodo succede tutto l'opposto; e poichè ~~allorquandochè~~ il suono più grave, o sia il Basso e' impiega più tempo in una sua vibrazione di quello, che fanno i suoni acuti, accaderà che al Basso i numeri maggiori si appropriino. Ora sappia il Lettore esser mia intenzione di esprimere i suoni nel primo modo, o sia per il numero delle vibrazioni fatte in tempo pari. Il solo motivo, che a ciò mi persuade, si è la maggiore semplicità, con cui in sì fatta guisa i più perfetti accordi musici si rappresentano. Nel seguente Capitolo osserveremo, che il più squisito accompagnamento consonante si espone per la serie aritmetica 1, 2, 3, 4, 5, 6, i di cui sei termini significano il numero delle vibrazioni fatte nello stesso tempo da altrettanti corpi sonori. Chi volesse indi cavare lo stesso accompagnamento per via delle durate delle vibrazioni, dovrebbe servirsi della serie armonica di frazioni $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}$. I numeri interi più semplici, ai quali la sovrapposta progressione ridur si possa, sono i seguenti 60, 30, 20, 15, 12, 10.

§ 3. Ha l'Autore sapientissimo della natura organizzato con tale maestria il nostro orecchio, ch'esso ~~è perspicacissimo nel comprendere la ragione fra i termini~~ che alla più semplici ragioni fra le durazioni dei termini dei corpi sonori dei corpi sonori. ~~Un chiarissimo giudizio~~ da'

sonori ci corrispondono nell'anima delle aggradevoli sensazioni, che armonie consonanti si appellano. Riescono esse tanto più semplici e schiette, quanto è più semplice la proporzione fra le durazioni dei tremiti; e quindi distingue l'orecchio una consonanza dall'altra, per esempio l'Ottava dalla Quinta, e questa dalla Quarta, e ne comprende tanto più l'esattezza, quanto è maggiore la loro semplicità, giungendo a conoscere nella Quinta l'alterazione di un sesto di Comma 80 : 80 1/6, ossia 480 : 481, per cui effettivamente si tengono calanti le Quinte relative ai tasti bianchi degli Organi, e dei Gravicembali. Scemando la semplicità delle ragioni oltre quei limiti, che sono determinati dalla esperienza, le armonie cominciano a diventare piccanti, e si cangiano in dissonanze. Molte nostre sensazioni &c.

da' essi dalla semplicissima proporzioni, in maniera che giunge a conoscere, se l'intervallo 1 : 3 sarà alterato per un sesto di Comma, 80 : 80 1/6, o sia 480 : 481, avvedendosi con ciò relativamente alla ragione 1 : 3, o sia 480 . 1440 della sottrazione, o aggiunta d'una sola unità a 480. Facendo, poscia trapasso ai rapporti a grado a grado men semplici il giudizio si fa prima men chiaro, e finalmente diviene oscuro e confuso. Ora conforme che questi non son giudizi di intelletto ma di sensazione; al giudizio più, o meno chiaro corrisponde una sensazione più, o meno dilettevole, che Consonanza si appella, ed al giudizio più, o meno oscuro una sensazione più, o meno piccante, che chiamasi Dissonanza. Molte nostre sensazioni hanno comune la particolarità che sino ad un certo segno riescono grate, ma passato questo si cangiano in disgustose. Per accertarci d'una tal verità, basta riflettere sopra ciò, che ad ogni momento succede in noi. Accostiamoci al fuoco, per modo di esempio, e sinattantochè mette esso in un moto blando le nostre fibre, risvegliasi nell'anima una piacevole sensazione, che si chiama calore. Che se il moto delle fibre è troppo gagliardo, allora la sensazione diviene molesta, e cangiato vocabolo non più calore, ma bruciore si nomina.

§. 4. Dopo le premesse necessarie notizie avanzo camino, e ricorrendo ai fenomeni dico esservi tre spezie di intervalli grati all'udito, cioè le Equisonanze, le Consonanze perfette, e le Consonanze imperfette. La più semplice fra le equisonanze è l'Unisono; il quale ci si fa sensitivo, come abbiamo notato nel § 1°, ogni volta che due suoni nel tempo stesso fanno un pari numero di vibrazioni, e conseguentemente una vibrazione propria del primo suono è di durata egual a quella di una vibrazione al secondo suono spettante. Questi due suoni in riguardo al grave, e all'acuto non sono che un suono stesso, e vanno contrassegnati dalla proporzione di equalità 1 : 1 indice dell'Unisono. Quantunque al solo Unisono si debba rigorosamente parlando il titolo di equisonanza; pure l'esperienza c'insegna doversi adattare lo stesso nome a tutte le proporzioni contenute nella serie doppia 1, 2, 4, 8, 16, 32 &c., le quali molto equivocano coll'Unisono.

Equisonanze

Unisono	1 : 1
Ottava	1 : 2
Doppia Ottava, o Quintadecima	1 : 4
Tripla Ottava, o Ventiduesima	1 : 8
Quadrupla Ottava	1 : 16
Quintupla Ottava	1 : 32

e così di mano in mano. Dovrò più sotto

nel

nel § 14 la ragione, per cui dai Musici a si fatti intervalli i suddetti nomi sono stati applicati.

§ 5. Alle equisonanze seguono per ordine le consonanze perfette. Dopo l'unità il numero impari più semplice si è il tre. Si moltiplichi questo per la serie doppia 1, 2, 4, 8 &c., onde ne risulti la progressione parimente doppia 3, 6, 12, 24 &c. avente per base il numero 3. Se i numeri della serie 1, 2, 4, 8 &c. si paragoneranno con quelli della serie 3, 6, 12, 24 &c., i rapporti indi nascenti ci metteranno sotto gli occhi le consonanze perfette, le quali altro in sostanza non sono che Quinte, e Quarte o semplici, o accresciute di una o più Ottave.

Consonanze perfette

Duodecima, o Quinta sopra l'Ottava	1 : 3
Quinta . . .	2 : 3
Quinta sopra la doppia Ottava	1 : 6
Quinta sopra la tripla Ottava	1 : 12
Quinta sopra la quadrupla Ottava	1 : 24
e così di seguito.	
Quarta compim.^to all'Ottava della Quinta	3 : 4
Undecima, o Quarta sopra l'Ottava	3 : 8
Quarta sopra la doppia Ottava	3 : 16
Quarta sopra la tripla Ottava	3 : 32
e così di seguito.	

§ 6. Si avranno le consonanze imperfette paragonando i numeri della serie doppia 5, 10, 20 &c., che ha per base il

numero

numero impari: cinque, il quale in ordine di semplicità sussequita al tre, con i termini delle due serie 1, 2, 4, 8, 16, 32, &c.: 3, 6, 12, 24 &c.

Consonanze imperfette.

Terza maggiore sopra la doppia Ottava	1 : 5
Decima maggiore, o Terza mag.re sopra l'Ottava	2 : 5
Terza maggiore	4 : 5
Terza maggiore sopra la tripla Ottava	1 : 10
Terza maggiore sopra la quadrupla Ottava	2 : 20

e così l'altre replicate della Terza maggiore.

Sesta minore compimento all'Ottava della Terza maggiore	5 : 8
Sesta minore sopra l'Ottava	5 : 16
Sesta minore sopra la doppia Ottava	5 : 32,

a cui si aggiungano, se si vuole, le più composte replicate della Sesta minore.

Sesta maggiore	3 : 5
Sesta maggiore sopra l'Ottava	3 : 10
Sesta maggiore sopra la doppia Ottava	3 : 20,

e così di mano in mano

Terza minore compimento all'Ottava della Sesta maggiore	5 : 6
Terza minore sopra l'Ottava	5 : 12
Terza minore sopra la doppia Ottava	5 : 24,

con tutte l'altre più composte replicate di essa Terza minore.

§ 7. Il cinque egli è l'ultimo dei numeri impari consoni; atteso che procedendo avanti al numero sette, si comincia

ad

ad entrare nel confine delle dissonanze; come vedremo a suo luogo (a). La semplicità grande dell'Ottava 1 : 2 produce un effetto tale nel nostro orecchio, che i due suoni, che la compongono, quasi quasi si concepiscono un suono stesso; laonde, più che il titolo di consonanza, le si deve quello di equisonanza. Nella Quinta, e nell'altre consonanze perfette si sente un po' più di spiritoso; ma queste abbondano starei per dire di soverchia dolcezza, la quale renderebbe ben presto saziévole una composizione, in cui non ci entrassero, salvo che consonanze perfette. Finalmente le consonanze imperfette contengono in se stesse un misto aggradevolissimo di dolce, e d'agro, il qual agro però è in dose così aggiustata, che serve solamente a condirle, e a renderne il gusto più saporito. Inoltrandoci ai numeri impari 7, e 9, l'agro si fa troppo sentire in quegli intervalli, nei quali i detti numeri trovan luogo, e l'affezione, che risvegliano nell'orecchio, riesce piccante alquanto più del dovere. Quindi i nominati intervalli vogliono essere nel Contrappunto adoprati con quelle precauzioni da spiegarsi a suo tempo (a), che alla loro natura più, o meno risentita son confacevoli.

§ 8. Le riflessioni essenzialissime per il Contrappunto, che presentemente sono per fare, s'appoggeranno interamente ai fenomeni, senza la scorta dei quali non si

può

(a) Libro terzo, Capo primo.

può in Fisica muover passo. L'Ottava per altro è contrassegnata da una così semplice proporzione, che come ho anche detto (§ 7.), l'orecchio giudica in certa guisa identici i suoni, che la compongono. Venga a taluno proposto di intuonare un suono, che sia fuori dei limiti della sua voce; e spesso interverrà, che lo intuoni senza avvedersene o all'Ottava alta, o all'Ottava bassa, credendo di cantare all'Unisono. Con ragione per tanto i Musici a due corde rispondentisi in Ottava adattano la stessa lettera, e chiamata per esempio C la corda grave, chiamano c parimente l'acuta. Ottimamente altresì proibiscono, che due parti facciano due Ottave di seguito, cioè a dire che mentre una per esempio procede da C grave a D grave, l'altra ascenda da c acuto a d acuto; atteso che in tal caso i movimenti C D, c d non di due parti, ma di una sola replicata fanno figura. Dalla descritta fondamentale proprietà dell'Ottava, la quale se non ci venisse mostrata a dito dalla esperienza, il raziocinio certamente non giungerebbe a scoprirla, se ne deducono molte altre dipendenti, e secondarie, le quali andrò passo passo notando.

§ 9. E primieramente già che il suono 1 è identico al suono 2, e per la stessa ragione il suono 2 al suono 4, e il suono 4 al suono 8, ne segue per conseguenza che il suono 1 è identico al suono 4, al suono

8, al suono 16 &c.; laonde la doppia Ottava 1 : 4, la tripla 1 : 8, la quadrupla 1 : 16 &c. meritano al pari della Ottava semplice il titolo di equisonanze. Questa prerogativa, che gli intervalli 1 : 4, 1 : 8, 1 : 16 &c. nascenti dal duplicare, triplicare, quadruplicare l'Ottava scemino in serie così poco di perfezione, che conservino sempre il grado dell'Ottava stessa; cioè a dire di equisonanze, è così propria dell'Ottava siccome equivoca coll'Unisono, che non c'è altro intervallo, che duplicato, triplicato &c. ritenga la natura del semplice. La ragione dipende da ciò, che mosso anche un solo passo dal rapporto 1 : 2 all'altro 1 : 3, che immediatamente per ordine di semplicità gli vien dietro, si ravvisa in esso è vero un qualche residuo d'Unisono, in vigor del quale due Duodecime di seguito non fanno buona armonia, e son vietate nel Contrappunto; ma questo residuo è così picciolo, che sopra esso non si può fondare in conto alcuno un discorso analogo a quello, per cui si è provato conservarsi dall'Ottava doppia, tripla &c. l'indole della semplice. In fatti l'esperienza c'insegna, che l'intervallo 1 : 9, il quale altro non è che la ragione 1 : 3 moltiplicata in se stessa, o vogliam dir duplicata, non solo resta escluso dalle consonanze perfette, ma pizzica in sì fatta guisa l'orecchio, che come vedremo a suo luogo (a), non può aggiungersi allo accompagnamento

(a) Libro terzo Cap.° primo § 3.

gnamento consonante, salvo che con una precedente preparazione. ~~Lo intervallo rimanente, che ci si procura triplicando la Duodecima, riesce talmente inelegante, che resta totalmente escluso dalla armonia~~. Inoltrandoci dalla ragione 1 : 3 alla immediatamente più composta 1 : 5, e provandoci ~~solamente~~ a duplicarla, onde ci si affacci il rapporto 1 : 25, lo trova il sensorio di ~~tale~~ sommamente austera natura; ~~che non tollera anche se venga raggiunto in modo alcuno né pure rigetto qualunque preparazione al consonante accompagnamento~~. Nella mentovata ragione 1 : 5 l'Unisono ha perduta ogni giurisdizione, e quindi con buon successo si ponno usare di seguito due Terze maggiori sopra la doppia Ottava 1 : 5.

§ 10. La seconda proprietà dell'Ottava si è; che o aggiunta ad un dato intervallo, o detratta da un altro, che sia dell'Ottava maggiore, e le somme, e i residui seguono sempre la natura dell'intervallo primitivo. Così essendo consonanza perfetta la Quinta sopra l'Ottava 1 : 3, saranno pur tali e la Quinta semplice 2 : 3, e la Quinta sopra due Ottave 1 : 6. Anzi considerandosi i suoni 1, 2; e così pure gli altri 3, 6 quasi come unisoni; se ne deduce, che gli intervalli 2 : 3, 1 : 3, 1 : 6 fanno quasi figura di un istesso intervallo, facilmente si adoprano in Musica uno in iscambio dell'altro, e soggiacciono alle stesse leggi; in maniera che vietandosi due Duodecime 1 : 3

di

di seguito, s'estende pure la proibizione ai rapporti 2:3 Quinta semplice, 1:6 Quinta sopra la doppia Ottava &c. A norma della cosa detta gli intervalli tutti dell'Ottava maggiori si concepiscono come replicazioni di quelli intervallo, che non ammette nuove sottrazioni di Ottava, siccome d'essa minore. Così alle consonanze perfette 1:3, 1:6 si dà nome di replicate della Quinta 2:3, traendo origine la prima dal replicare un'Ottava al di sotto il suono 2, e la seconda dal replicare amendue i suoni 2, 3, quello all'Ottava bassa, e questo all'Ottava alta. Quindi ho asserito (§ 5), che le consonanze perfette altro non sono che Quinte, e Quarte o semplici, o replicate. Parimente le consonanze ~~perfette~~ imperfette si riducono a quattro classi, cioè a dire a Terze maggiori, a Seste minori, a Seste maggiori, a Terze minori colle loro replicate.

§ 11. Si conti per terza proprietà dell'Ottava, che a quella stessa specie di consonanze, o di dissonanze, a cui appartiene un dato intervallo, deve altresì ascriversi il suo compimento ad una, o a più Ottave. ~~[illegible]~~ Perciò compete il titolo di consonanza perfetta alla Quarta 3:4, perchè compimento all'Ottava doppia della ragione 1:3, ed all'Ottava semplice della ragione 2:3, tutte e due consonanze perfette. Non altrimenti essendo consonanze imperfette la Terza maggiore 4:5, la

Sesta

Sesta maggiore 3 : 5. , dovranno per tali ri- conoscersi pure la Sesta minore 5 : 8 compimento all' Ottava della Terza maggiore, la Terza minore 5 : 6 compimento all' Ottava della Sesta maggiore. Egli è da notarsi relativamente alla

~~Si fa. Questi compimenti ad una o a più Ottave si ponno anche denominare rovesciamenti di quegl'~~ intervalli ~~principali, o più semplici, di cui appunto son compimen~~ti; imperciocchè ~~l'orecchio li giudica ori~~ginati dal rovesciare ~~il principale rapporto, facendo~~ divenir Basso ~~la parte~~ acuta, ed ~~all'incontro parte acuta~~ il Basso ~~coll'arti~~fizio ~~di trasportarlo~~ una, ~~o più~~ Ottava all'insù. ~~Abbiasi~~ la ~~Quinta 2 : 3, e trasportato~~ il ~~suono 2 all'Ottava alta, onde si~~ tramuti nel ~~suono 4, ci si farà~~ sentire il rovesciamento ~~della Quinta ossia la Quarta~~ ~~3 : 4. Il notato rovesciamento fa scapi~~tare ~~alla Quarta~~ quel tanto ~~di perfezione~~ ~~che basta~~ per ottenere, ~~che essendo per altro~~ ~~vietate~~ due Quinte ~~di seguito~~ nel Contrap- ~~punto, si concedano~~ le due Quarte, ~~purchè~~ ~~non mai al Basso, ma solamente alle~~ parti ~~di mezzo si riferiscano. Ora giudicandosi~~ dal ~~sensorio~~ ~~le consonanze~~ perfette con mol- ~~ta maggior~~ distinzione delle ~~imperfette~~; ~~ne segue~~, che la ~~Quarta si conoscerà evi~~ ~~dentemente~~ siccome ~~una Quinta rivoltata~~ ~~e privata dal vero Basso; e che una tal~~ ~~cognizione non riuscirà così netta in riguar~~ ~~do ai rivolgimenti delle consonanze~~ im- ~~perfette~~

Quarta 3 : 4, che essendo essa una Quinta 2 : 3 rivoltata, siccome quella che nasce dal trasportare all' Ottava alta il Basso 2. della Quinta, trasformandolo nel suono 4.; il predetto rivoltamento le fa scapitare quel tanto di perfezione, che basta per ottenere, che vietandosi due Quinte di seguito nel Contrappunto, si concedano le due Quarte, purchè non mai al Basso, ma solamente alle parti di mezzo si riferiscano.

perfette. Quindi vedremo nel seguente Capitolo essere proprietà indispensabile di un'accompagnamento consonante fondamentale, che alla sua base si riferisca la Quinta semplice, o replicata, e che quegli accompagnamenti consonanti, al cui Basso corrisponde la Quarta, non sono che derivazioni dagli accompagnamenti fondamentali, le quali evidentemente per tali si riconoscono, nè son molto atte ad essere con gran frequenza collocate ne' Bassi continui. Osserveremo tutto all'opposto, che la Terza minore 5 : 6 rovesciamento della Sesta maggiore 3 : 5 si riferisce alla base di un accompagnamento fondamentale, e che quegli accompagnamenti derivati, che non accoppiano col Basso salvo che consonanze imperfette, si trovano più spesso usati nei Bassi continui di quegli altri, alle cui basi corrisponde la Quarta; perchè l'orecchio con più evidenza in questi, e con meno in quelli comprende mancarci il Basso fondamentale.

§ 12. Le verità esposte nei precedenti Paragrafi, le quali hanno l'esperienza per fondamento, serviranno di scorta sicura per ritrovare la proporzione fra la semplicità delle consonanze, e degli altri intervalli musici. La semplicità presentemente per me cercata si è quella, che vien compresa dal senso, e sulla quale forma esso il giudizio del grado di un dato intervallo; onde secondo i casi riporto, o fra le

equisonanze

equisonanza, o fra le consonanze perfette, o fra le imperfette &c. Ella è proprietà delle equisonanze, che nella formazione dei loro rapporti non c'entri numero impari più composto della unità. Le consonanze perfette richiedono, che il numero impari maggiore avente loco nelle loro ragioni sia il 3, e le consonanze imperfette il 5. Vedremo in progresso (a), e il confermeremo con esperienze invincibili, che i rapporti tutti, nei quali numero impari non si ritrova maggiore del 7, sono bensì dissonanti, ma nello stesso tempo oltremodo privilegiati. Dissonanze di natura più austera si giudicano dal senso quelle, le quali nelle loro ragioni non ammettono numero impari più grande del 9, e vogliono essere con tutto il rigore trattate. Si applichi il discorso a quegli altri intervalli dissonanti, nella costituzione dei cui rapporti hanno luogo i numeri impari 11, 13, ~~[illegible]~~ &c., e si arriverà finalmente a numeri impari così composti, che confondendosi l'orecchio in giudicare quelle ragioni, in cui c'entrano, ne resterà in guisa tal disgustato, che non tollererà in modo alcuno, che all'accompagnamento consonante s'aggiungano. ~~[illegible]~~.

§ 13. Se dunque il grado dei musici intervalli resta unicamente determinato dal numero impari maggiore avente parte nelle loro ragioni; mi sembra evidente, che la semplicità di essi intervalli col mezzo solo dei mentovati

(a) Libro terzo, Cap.° primo, § 7

equisonanze; o fra le consonanze perfette, o fra le imperfette &c. Alla è proprietà delle equi mentovati numeri impari debba determinarsi. Quindi già che gli intervalli tanto calan di posto, quanto un maggior numero impari entra nelle loro espressioni; ne segue che le cercate semplicità stavanno fra loro in ragione inversa dei numeri impari più grandi, che nelle proporzioni di essi intervalli si trovano. Veggasi la Tavola.

Semplicità delle equisonanze	1
Semplicità delle consonanze perfette	$\frac{1}{3}$
Semplicità delle consonanze imperfette	$\frac{1}{5}$
Semplicità dei rapporti dissonanti privilegiati, che non ammettono numero impari maggior del 7.	$\frac{1}{7}$
Semplicità dei rapporti dissonanti, nei quali non c'entra numero impari maggior del 9	$\frac{1}{9}$
Semplicità dei rapporti dissonanti; nei quali non c'entra numero impari maggior dell' 11	$\frac{1}{11}$
Semplicità dei rapporti dissonanti, nei quali non ha luogo numero impari maggior del 13	$\frac{1}{13}$
~~Semplicità dei rapporti dissonanti, che non ammettono numero impari maggior del [illegible]~~	[illegible]
&c.	&c.

Ammesso il mio metodo di misurare la semplicità degli

degli intervalli musici si veda chiaramente il perché alzando l'Ottava 1 : 2 al quadrato al cubo &c., o sia duplicando, triplicando l'Ottava, si eguagli sempre all'unità la semplicità dei rapporti nascenti 1 : 4 ; 1 : 8 &c.; atteso che il quadrato, il cubo dell'unità pareggia sempre l'unità stessa; e conseguentemente nei menzionati rapporti non c'entra numero impari maggiore della unità. Non così interviene dalla potestà degli altri numeri impari 3, 5 &c., trovandosi $3^2 = 9$ $3^3 = 27$ &c., $5^2 = 25$, $5^3 = 125$ &c. ~~&~~ ~~nessuna~~ Perciò duplicando per esempio la ragione 1 : 3, onde mi si presenti la ragione 1 : 9, la semplicità del nuovo intervallo 1 : 9 starà a quella dell'intervallo 1 : 3 come $\frac{1}{9} : \frac{1}{3}$, cioè a dire in ragione reciproca dei numeri impari più composti 9, 3, che in essi rapporti hanno luogo.

§ 14. E qui non debbo dissimulare una obbiezione, che mi potrebbe venir fatta, cioè supporsi da me egualmente semplici i rapporti tutti, che alla stessa classe appartengono, il che ripugna alla esperienza evidentemente. Imperciocché quantunque l'Unisono, l'Ottava, la doppia Ottava &c. sien tutte consonanze, pur chi non sa essere l'Unisono più semplice dell'Ottava, e questa più semplice dell'Ottava doppia &c.? Cadrà l'obbiezione, tosto che avrò avvertito il Lettore, che quando asserisco egualmente semplici gli intervalli tutti allo stesso grado spettanti,

ciò

ciò non si dea intendare con tutto il rigore, ma salva piuttosto una adequazione discreta. È vero che le ragioni 1:1, 1:2, 1:4, 1:8, 1:16, 1:32, 1:64 &c. vanno qualche poco scemando di semplicità, laonde espressa per 1 la semplicità dell'Unisono, la semplicità dei susseguenti intervalli si esprovranno per frazioni a grado a grado più picciole; ma egli è vero altresì, che queste frazioni calano così poco, che i valori della semplicità dei rapporti 1 : 32, 1 : 64 &c. si accosteranno assai più ad 1 indice della semplicità dell'Unisono, che ad $\frac{1}{3}$ indice della semplicità della ragione 1 : 3. L'esperienza comprova invincibilmente il mio detto; imperocchè nel Contrappunto 1 : 64 si usa come equisonanza, 1:3 come consonanza perfetta. Apparirà ancora più l'aggiustatezza del mio metodo, ragionando le consonanze imperfette colle dissonanze del numero 7. Esposta per $\frac{1}{5}$ la semplicità del rapporto 1 : 5, si conseguerà per $\frac{1}{7}$ la semplicità del rapporto 1 : 7, nè qui ci veggo quistione. Gli esperimenti c'insegnano essere consonanze imperfette le ragioni 5 : 8, 5 : 16, 5 : 32 &c. ed al ~~incontro~~ contrario dissonanza la ragione 1 : 7. Ciò posto spicca evidentemente, che la semplicità della ragione 5 . 32 s'adegua colla frazione $\frac{1}{5}$; mercè che s'essa o s'eguagliasse, o andasse troppo vicina ad $\frac{1}{7}$, non riuscirebbe grato all'orecchio il rapporto 5 : 32, ma quanto la ragione $\frac{1}{7}$ si sentirebbe

piccante.

piccante

§. 15. Spiegato, e dimostrato il mio metodo; stimo necessario il dir qualche cosa di quello del dottissimo Sig.r Eulero contenuto nel Capitolo secondo dell'Opera intitolata Tentamen Novæ Theoriæ Musicæ. Chiama egli soavità degl'intervalli quella, cui io do nome di semplicità; e ne va rintracciando la vera misura. L'osservazione, che gl'intervalli sono tutti più, o meno semplici; ma non tutti soavi, passandosi dal positivo al negativo, cioè dal consonante al dissonante; m'ha persuaso a cangiar l'espressione del Sig.r Eulero: ma questa è cosa di poco momento. S'accorda meco il celebre Autore in istabilire, che la ragione 1 : 1 appartenga al primo, e maggior grado di soavità, la ragione 1 : 3 al terzo grado, la ragione 1 : 5 al quinto, la ragione 1 : 7 al settimo, ch'è quanto dire che le soavità degl'intervalli 1 : 1 1 : 3, 1 : 5, 1 : 7 si eguaglino in serie ai valori 1, $\frac{1}{3}$; $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{7}$. Ma egli esce poi di strada assegnando all'Ottava 1 : 2 il secondo grado di soavità, e stabilendo la legge, che se un intervallo più composto si formerà o colla unione o colla sottrazione di due più semplici; si troverà il grado della soavità del primo intervallo unendo in una somma i gradi di soavità degl'intervalli componenti, e detraendoci l'unità. A motivo di esempio formasi l'intervallo più composto 2 : 3 col sottrarre il rapporto 1 : 2, il cui grado di soavità 2, dal rapporto 1 : 3, il cui grado di soavità 3. Ora

2 + 3 - 1

$2 + 3 - 1 = 4$ grado di soavità del rapporto 2:3.

§ 16. In vigore delle due posizioni del Signor Eulero resta spiegare ne segue, che ai certi intervalli più, ed altri men del dovere si fanno calar di soavità. Le Ottave in serie, semplice 1:2, doppia 1:4, tripla 1:8 ecc., che giusta gli insegnamenti della esperienza appartengono adeguatamente al primo grado di soavità; secondo il citato Autore assumono i gradi 2do, 3^{zo}, 4to ecc. Tutto all'opposto assegna egli le ragioni 1:3, 1:9, 1:27 ecc. ai gradi 3^{zo}, 5to, 7mo ecc., mentre di fatto spettano ai gradi 3^{zo}, 9no, 27mo ecc. Messo da parte, che il metodo del Signor Eulero colloca nel terzo grado le ragioni 1:4 equisonanza 1:3 consonanza imperfetta, e nel quarto le ragioni 1:8 equisonanza, 2:3, 1:6 consonanze perfette, mi fermerò alquanto su i rapporti al quinto grado assegnati. Sono questi 1:16 equisonanza; 1:12, 3:4 consonanze perfette, 1:5 consonanza imperfetta, 1:9 dissonanza e primieramente riesce ripugnante, che rapporti spettanti a tre ordini di consonanze abbiano un egual grado di soavità. Ma prescindendo anche da ciò, chi potrà mai capire, che la ragione 1:9 dissonanza, che non è ammessa dal Contrappunto, se non colle precauzioni di prima prepararla, ed indi risolverla sia tanto soave, quanto le ragioni 1:16, 1:12, 3:4, 1:5 tutte consone, e grate al sensorio? Questo solo raziocinio basta per gittare a terra il metodo del Signor Eulero, il quale in tutti nelli

idearlo

idearlo non ha avuta la necessaria mira agli esperimenti, ed a quel giudizio comune, e confermato, che de' rapporti armonici danno i Musici pratici. Lascierò per tanto di far menzione di altri disordini non meno gravi, dei quali, se pure lor torna a grado, ne potranno agevolmente andar in traccia i Lettori.

§ 17. Darò fine al presente Capitolo con alcune riflessioni intorno ai nomi dei rapporti musici. Vuole dunque l'uso comunemente abbracciato, che gli intervalli musici desumano il titolo dal numero delle corde diatoniche, comprese le estreme, che da un suono all'altro rispondentisi in un dato intervallo si contano. Così la ragione 1 : 2 si chiama Ottava; perché numerate otto corde nel Sistema Diatonico, di cui parlerò nel Capitolo terzo, i suoni delle due estreme stanno fra loro in ragione di 1 : 2. Non altrimenti contate tre corde, i suoni della prima, e della terza si rispondono nella ragione 4 : 5 o pure nell'altra 5 : 6, e perciò entrambe si chiamano Terze, aggiungendosi per distinguerle a quella il titolo di maggiore, e a questa di minore. Il celebre Signor Henfling (a) trova e con ragione che ridire su la consueta denominazione dei musici intervalli. Egli è noto, che la Quinta 2 : 3, e la Quarta 3 : 4 unite insieme forman l'Ottava 2 : 4, o sia 1 : 2. Sommando i numeri cinque, e quattro, ci si presenta il nove, non l'otto. Generalmente se di due intervalli uno se ne comporrà, si levi l'unità dalla somma delle denominazioni degli intervalli

a) Miscellanea Berolinensia

intervalli componenti; se si componevva di tre, si levi il binario, e così di seguito, e si avrà la vera denominazione dell'intervallo composto. A motivo di esempio due Quinte, ed una Quarta formano la Duodecima 1 : 3. Congiunti in una somma i numeri 5 + 5 + 4, trovo il numero 14, da cui sottratto il binario, resta il 12, dal quale la Duodecima prende il titolo. Si dee operare tutto all'opposto, quando un intervallo ne' suoi componenti si vuol risolvere

§ 18 Toglierebbesi di mezzo un tale imbarazzo, se giusta l'idea del lodato Autore si scemassero per l'unità i nomi tutti degli intervalli, prendendone i titoli non dal numero delle corde, ma bensì da quello degli elementi diatonici, che gli compongono i quali da noi Seconde, e dal Signor Haufling Prime si appellano ~~Accommandiuiio~~ La ragione 1 : 2 chiamerebbesi Settima, la ragione 2 3 Quarta, la ragione 3 : 4 Terza. Uniti insieme i numeri 4, e 3, ne risulta appunto il numero 7, da cui secondo il Signor Haufling riceve il nome la ragione 1 : 2, che delle due 2 : 3, 3 : 4 componesi Colla stessa precisione si procede o componendo un intervallo di tre, di quattro, di cinque, o all'opposto ~~numero~~ risolvendolo ne' suoi componenti ... Non v'ha dubbio alcuno, che dovrebbesi prescegliere il metodo del Signor Haufling, se essendo privi di nomi gl'intervalli musici, venisse proposto presentemente d'imporgl=ieli Ma essendoci già i nomi stabiliti da tanto tempo, e riuscendo oltre modo malagevole il

cangiare

cangiare un linguaggio sino da' primi anni appreso dai Musici pratici, e trattandosi poi finalmente di segni, che niente influiscono nelli essenziali della Musica; avrà osservato il Lettore essersi da me continuato l'antico stile. Avendo noi fermamente legate ai nomi le idee, si penerebbe molto a cancellare sì fatte impressioni, né ci sapremo avvezzare per modo di esempio a concepire l'idea della equisonanza 1:2, udendo il nome di Settima, a cui era solita corrispondere l'idea di una dissonanza

Capitolo Secondo.

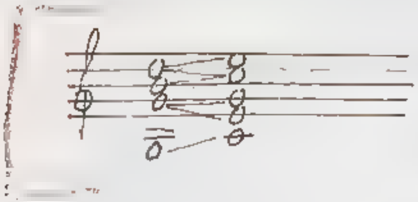
Dei Sistemi di Armonia, e di Melodia

§ 1 L'armonia, e la melodia sono questi unici mezzi, onde possa l'orecchio comprendere nella maniera spiegata Cap. 1. §3. la proporzione fra i Numeri dei corpi sonori, e ricavar conseguentemente diletto dal paragone dei suoni gravi, ed acuti. Per armonia si dee intendere un aggregato di più suoni, i quali nel tempo stesso al nostro udito pervengano. Essendo essi suoni nel medesimo tempo presenti all'anima, può ella con molta di squisitezza formare idea del rapporto, che passa fra i tempi delle loro vibrazioni. Il vocabolo di melodia significa una progressione di suoni, i quali ci si fanno sentire non unitamente, ma uno dopo dell'altro. Qui il giudizio dell'anima riesce alquanto più oscuro; imperciocché mentre essa ha presente la sensazione di un suono, non le resta dell'antecedente salvo che la memoria.

§ 2

§. 2. Così è facile da provarsi, che in un perfetto Sistema musico deggiono aver luogo e l'armonia, e la melodia. Nella sola armonia non può certamente consistere una Musica atta a piacere; mercè che per quanto elegante sia un armonico accompagnamento, riuscirebbe ben presto stucchevole, quando ad un altro non si passasse. Lascio poi giudicare a chi è intendente di Musica a qual partito essa si ridurrebbe, privandola dell'armonia, che come abbiamo veduto è la base principale, su cui si fonda il sensorio, per giudicare della proporzione fra i termini dei corpi sonori. Oltrechè si escluderebbero da lei tutti gli armonici accompagnamenti fondamentali, e derivati, consonanti, e dissonanti; si apporterebbe di più un gravissimo danno anche alla melodia. E primieramente scapiterebbe questa tutti què passi, i quali in sostanza altro non sono, che accompagnamenti armonici adoprati in figura di melodia. Nel sottoposto esempio si scherza melodiosamente su l'accompagnamento armonico C E G c di Terza maggiore, Quinta, e Ottava.

Resterebbe in secondo luogo priva la melodia di què movimenti, i quali quantunque siano veramente melodici, pure dipendono in guisa tale dall'armonia, che rigettandosi questa, vengono essi pure ad isvanire di conseguenza. Ne farà fede il seguente esempio, in cui intanto si veggono posti in opera i movimenti



DC, DC, BC, GG, GC, &c., in quanto che alle corde fondamentali G, C si sono adattati gli accompagnamenti armonici di Terza maggiore, Quinta, e Ottava. Egli è manifesto, che tolti questi di mezzo, perde con ciò la Musica anche i mentovati passi di melodia, i quali traggon di origine dal far transito da un suono proprio del primo accordo ad un suono al secondo accordo spettante. Le cose che qui in succinto si son toccate, si capiranno meglio in progresso.

§ 3 I due elementi frattanto armonia, e melodia, onde dee constare un perfetto Sistema musico, non hanno certamente in esso ad introdursi senza legge, ed a caso. Quindi sembrami manifesto, che il compiuto Sistema musico, di cui si va in traccia, vuole essere necessariamente costituito dalla unione di due ~~parziali~~ Sistemi uno di armonia, l'altro di melodia. E già che le consonanze recan diletto all'orecchio, e le dissonanze producono una sensazione più, o meno austera; a quelle sole va diretta la mira nella formazione dei nominati Sistemi di armonia, e di melodia, dovendo queste servire alle prime, ed adoprarsi in figura di condimento; ch'è quanto dire dipendente, e secondaria, e come il sale nelle vivande. Tratterò primieramente dei due Sistemi di armonia, cui si dà nome di accompagnamenti consonanti perfetti, e riserverò poscia a parlare

Dell'

dell' unico Sistema di melodia

§ 4. Accompagnamento consonante si è quello, in cui, paragonati a due a due in tutte le combinazioni possibili i suoni, che lo compongono, si rispondono mutuamente in una ragione consona. Un requisito di più dee avere l'accompagnamento consonante perfetto, cioè che al suono più grave, o sia al Basso, con cui si istituiscono i paragoni principali si ritrovi la miglior unione di consonanze, adattandosi di conseguenza alle voci acute gli aggregati meno perfetti. Facendo il Basso le sue vibrazioni più durevoli di quelle dei suoni acuti, ha il senso agio di fermarvisi sopra, e di ponderarle; laonde forma una idea più netta del Basso, che delle parti acute, le cui vibrazioni assai celeri alla sua attenzione, per dir così, si sottraggono. In oltre le vibrazioni più lunghe del Basso contengono in se stesse le vibrazioni più brevi delle parti acute, e questa continenza serve di fondamento all'orecchio per giudicare della proporzione fra le durate di esse vibrazioni gravi, ed acute. Quindi essendo il Basso un suono più distintamente conosciuto dei suoni acuti, e facendo quello figura di tutto, e questi di parti, occupa con ragione nella Musica il più degno e maestoso luogo, e con esso principalmente le parti acute si pongono al paragone. # Un accompagnamento consonante può essere e compiuto, e non compiuto. Chiamo compiuto quello, al di cui Basso qualunque nuova consonanza si adatti (non intendo per

consonanza

Riuscirà chiarissimo il paragone, quando la durazione di una vibrazione del Basso sarà multipla della durazione di una vibrazione del suono acuto, il che succede nelle ragioni 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4, 1 : 5, 1 : 6, &c. fra i numeri delle vibrazioni fatte in tempo pari, che determinano la durata delle vibrazioni come 1 : $\frac{1}{2}$, 1 : $\frac{1}{3}$, 1 : $\frac{1}{4}$, 1 : $\frac{1}{5}$, 1 : $\frac{1}{6}$, &c. Le predette armonie sono fornite dell'ottimo Basso, e meritano il nome di essenzialmente fondamentali. A cagione poi altre dei suoni equisoni 1, 2, 4 ritengono la prerogativa di fondamentali anche i rapporti 2 : 3, 2 : 5, 4 : 5. Che se il Basso delle proporzioni fondamentali 1 : 3, 2 : 3, 1 : 5, 2 : 5, 4 : 5 col trasportarlo una, o più Ottave all'insù si fa diventar parte acuta, ne risultano le ragioni 3 : 4 Quarta, 5 : 6 Sesta minore, che l'orecchio giudica rivoltamenti della Quinta 2 : 3, e della Terza maggiore 4 : 5 privi del vero Basso, nè tollera mai che si adattino alla base di un accompagnamento fondamentale. Ora comprendendosi dal sensorio le consonanze perfette con molto maggior distinzione delle imperfette, ne segue che la Quarta si conoscerà evidentemente siccome una Quinta riversata, e che una tal cognizione non sarà così netta in riguardo alla Sesta minore riversamento della Terza maggiore. Finalmente le armonie 3 : 5, 5 : 6, nelle quali non hanno luogo i numeri della serie 1, 2, 4, 8, &c. non sono nè fondamentali, nè rivoltate; e perciò la Terza minore 5 : 6 è ammessa, come vedremo, in un accordo fondamentale. La Sesta maggiore 3 : 5 non è capace di goder questo privilegio; perchè

[Margin note, keyed to "paragone":] proporzionatamente ai varj gradi dei musici intervalli,

perché composta da una Quarta 3:4 posta al di sotto, e da una Terza maggiore 4:5 posta al di sopra, o al contrario, la prima delle quali è manifestamente un rivoltamento della Quinta, e richiede per Basso la Ottava grave del suono acuto, ~~Un accompagnamento consonante può essere &c.~~ che cade al di sotto del suono 3 o per una Quinta, o per una Terza minore, secondo che la Sesta maggiore riceve l'uno, o l'altro dei due mentovati scompartimenti.

Un accompagnamento consonante può essere &c.

consonanza nuova le replicazioni delle già introdotte) ne risulta qualche dissonanza; mentre o con l'una, o con l'altra delle parti acute si ponga al confronto. Conseguentemente meriterà il titolo di accompagnamento consonante non compiuto quello, al di cui Basso si può accoppiare qualche nuova consonanza, senza che questa paragonata cogli altri suoni produca dissonanza veruna.

§ 5. Ciò premesso vengo alla formazione dei due Sistemi di armonia, o dei due accompagnamenti consonanti perfetti, che parimente fondamentali si appellano. Dichiarandomi, che essendo equivalenti quegli intervalli i quali differiscono per una, o più Ottave, gli considererò come una cosa stessa, ed userò i nomi più consueti delle consonanze, che non superano l'Ottava. Sono repliche di queste tutti gli altri rapporti consoni, ed un accompagnamento non lascia di essere fondamentale, mentre ad una consonanza si sostituisce l'equivalente. Prima di tutto applico alla voce grave l'Ottava esposta dal semplicissimo rapporto 1:2, ed indi faccio che al Basso risponda la Quinta 2:3; consonanza di tutte la più squisita dopo l'Ottava. In cotal guisa divido ottimamente l'Ottava nelle due consonanze perfette, Quinta che si riferisce al Basso, e Quarta che corrisponde alla parte di mezzo, di modo che mi si presenta un accompagnamento consonante fondamentale, ma non compiuto, il quale si esprime per

i seguenti

i seguenti tre numeri 2, 3, 4. Il nostro accompagnamento è di sì fatta eleganza, siccome composto di sole consonanze, e consonanze perfette nell'ottima forma disposte, delle quali chiarissimamente l'anima giudica; che senza di esso vedremo non poter sussistere un compiuto, e perfetto consonante accompagnamento. Cerchiamo per tanto quali nuove consonanze, per darli compimento se gli possano aggiungere. Se io adatto la Quarta 3:4 al Basso, basta ~~pensare~~ il riflettere, ch'essa forma colla Quinta di già introdotta la dissonanza d'una Seconda maggiore 8:9, il che è contro la natura dell'accompagnamento consonante. Per un pari motivo si escludono le due consonanze imperfette Sesta maggiore 3:5, Sesta minore 5:8; perché paragonandole colla Quinta ne risulta per una parte la Seconda maggiore, o il Tuono 9:10, e per l'altra la Seconda minore 15:16, che si chiama parimente Semituono maggiore, tutte e due dissonanze. # Resta dunque che sia lecito di far uso o dell'una, o dell'altra delle due consonanze imperfette, che rimangono a considerarsi, cioè a dire o della Terza maggiore 4:5, o della minore 5:6; atteso che ripugna il riferirle al Basso amendue unitamente, onde ne si faccia sentire la dissonanza del Semituono minore 24:25, per cui la Terza minore dalla maggiore decresce

Si aggiunga, che conforme ho avvertito nel § 4, le predette due consonanze non ponno mai corrispondere alla base di un accompagnamento fondamentale.

§ 6. Alla Terza maggiore dee

la sua

la sua origine l'accompagnamento consonante perfetto per Terza maggiore, in cui la Quinta nel più elegante modo dividesi nelle due Terze, maggiore al di sotto, e minore al di sopra. Un tale accompagnamento disposto nella più squisita forma, e tal quale spesso si adopra in Musica fatto uso de' Contrabbassi, si esprime per la serie di numeri fra tutte la più semplice 1, 2, 3, 4, 5, 6. Si noti che al Basso 1 corrispondono le due migliori equisonanze 1 : 2, 1 : 4, le due migliori consonanze perfette 1 : 3, 1 : 6, e l'ottima consonanza imperfetta 1 : 5. La gran maestra Natura con tre esperienze ci mostra a dito il nostro accompagnamento. E primieramente ci si fa esso sentire nei primi sei suoni delle due Trombe da fiato, e marina, i quali dalla notata serie 1, 2, 3, 4, 5, 6 vengono contrassegnati. Toccata in secondo luogo una corda sonora, col suono 1 principale e più forte di tutta la corda intera sono incorporati i suoni 2 delle due metà della corda, 3 delle tre terze parti, e così di seguito ~~delle parti~~ 4, 5, 6 delle parti quarte, quinte, e seste. Ciò dà a conoscere chiaramente, che la corda non trema sol tutta intera, ma ancora divisa in due, in tre, in quattro parti &c: particolarità quanto mirabile altrettanto vera, e che con alcuni esperimenti evidentemente confermasi. ~~Dalla esposta esperienza confermasi~~ ~~si è a dire la ragione~~ [illegible]

ripieno

~~[illegible] quando [illegible] [illegible] basta solo fare la riflessione, che il mentovato [illegible] [illegible] che [illegible] giuocde~~. La terza esperienza inversa dalla or ora mentovata la è stata scoperta dal Signor Giuseppe Tartini famosissimo Suonator di Violino, e non men perito Maestro di Contrappunto. In quella il Basso determina un'ottima serie di suoni acuti, ed in questa tutto all'opposto due, o più suoni acuti determinano l'ottimo Basso. Si suonino sul Violino due corde, che in una qualunque consonanza rispondansi, ed espressa questa, o i suoni, che la compongono, per i più semplici numeri interi tra loro primi; purchè il minore di essi non pareggi l'unità, si sentirà sempre in aria il suono 1, che alla scelta consonanza serve di ottimo Basso. E' facile da scoprirsi la conseguenza, che il suono in aria sarà mai sempre la base dell'accompagnamento perfetto per Terza maggiore, e i suoni del Violino due di quelli, che nel descritto accompagnamento hanno luogo. A motivo di esempio la consonanza toccata sul Violino sia una Sesta maggiore 3 : 5, e si udirà in aria il Basso 1, col quale il suono 3 formerà Quinta sopra l'Ottava, ed il suono 5 Terza maggiore sopra la doppia Ottava.

§. ... Nel Capitolo primo §. 2 ho avvertito

avvertito, che stando in serie aritmetica per esempio 1, 2, 3, 4, 5, 6 il numero delle vibrazioni fatte in tempo pari da varj corpi sonori, per le quali io soglio esprimere i suoni; le durazioni delle vibrazioni di essi suoni si contrassegneranno per la serie armonica 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$.. Ho detto parimente nel presente Capitolo § 4 essere proprietà delle vibrazioni più durevoli del Basso di contenere in se stesse le vibrazioni più brevi de' suoni acuti; e che il ottimo Basso ha un requisito di più, cioè a dire che le sue vibrazioni sono esattamente misurate dalle vibrazioni dei suoni acuti. In fatti nella durata 1 della vibrazione più grave si contiene due volte la durata $\frac{1}{2}$, tre volte la durata $\frac{1}{3}$, quattro volte la durata $\frac{1}{4}$ &c. delle vibrazioni dei suoni acuti. Nella seconda esperienza la durazione 1, che fa figura di tutto, determina le durazioni $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ &c., che sono in serie le sue più semplici parti aliquote. Nella terza esperienza al ~~incontro~~ contrario dalle parti aliquote per esempio $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$ resta determinata la quantità 1 la più semplice, fra tutte quelle, che da entrambe esse frazioni possono essere misurate.

§ 4. Applicata la Terza minore al Basso, onde la maggiore le stia al di sopra, si ha il secondo accompagnamento consonante perfetto per Terza minore. Può questo con una espressione analoga alla 1, 2, 3, 4, 5, 6 usata ~~all~~ relativamente allo accompagnamento perfetto per Terza maggiore con=

trassegnarsi

rassegnarsi coi numeri 1, 2, 3, 4, $\frac{24}{5}$, 6. Così parimente, indicandosi le durate delle vibrazioni dei suoni costituenti l'accompagnamento perfetto per Terza maggiore, per la serie 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, le durate delle vibrazioni dei suoni componenti l'accompagnamento perfetto per Terza minore si esprimeranno per la serie 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{5}{24}$, $\frac{1}{6}$. Ripeto le due coppie di serie esprimenti i due ~~accordi~~ accompagnamenti consonanti perfetti, il primo per Terza maggiore; il secondo per Terza minore; acciò più chiare riescano le riflessioni, che sono per fare.

Accompagnamento consonante perfetto per Terza maggiore
Numeri delle vibrazioni fatte in tempo pari dai suoni dell'accompagnamento per Terza maggiore 1, 2, 3, 4, 5, 6
Durate delle vibrazioni dei suoni, che formano il detto accompagnamento. 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$
Accompagnamento consonante perfetto per Terza minore
Numeri delle vibrazioni fatte in tempo pari dai suoni dell'accompagnamento per Terza minore 1, 2, 3, 4, $\frac{5}{24}$, 6
Durate delle vibrazioni dei suoni, che formano il detto accompagnamento 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{24}{5}$, $\frac{1}{6}$

e primieramente vanno le due coppie di serie perfettamente d'accordo tanto nelle dissonanze, quanto nelle consonanze perfette, in riguardo alle quali la base 1 comune ad ambo gli accompagnamenti serve d'ottimo Basso. L'unica discrepanza consiste nel quinto suono, col mezzo del quale s'insinuano nei nostri accompagnamenti le consonanze imperfette. Nell'accompagnamento per Terza maggiore il quinto termine 5 della prima serie, $\frac{1}{5}$ della seconda fanno sì, che le due serie siano, quella regolarmente aritmetica, e questa regolarmente armonica; di modo che la base 1 è l'ottimo Basso del suono 5 la durata d'una vibrazione del quale essendo eguale ad $\frac{1}{5}$, si contien cinque volte nella durata 1 d'una vibrazione del Basso. Nell'accompagnamento per Terza minore il quinto termine assume i valori $\frac{24}{5}$ nella prima serie, $\frac{5}{24}$ nella seconda. Con ciò la prima progressione non procede regolarmente, essendo aritmetica dall'unità sino al numero 4, ed il resto armonica dal numero 4 sino al numero 6; mercè che i tre termini 4, $\frac{24}{5}$ 6 equivagliono ai seguenti $\frac{24}{6}$, $\frac{24}{5}$, $\frac{24}{4}$. Una pari irregolarità si osserva nella seconda serie inversa della prima; imperciocchè i quattro primi termini 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$; $\frac{1}{4}$ decrescono in ragione armonica; ed i tre ultimi $\frac{1}{4}$, $\frac{5}{24}$, $\frac{1}{6}$ in ragione aritmetica, siccome quelli che sono eguali ai tre $\frac{6}{24}$, $\frac{5}{24}$, $\frac{4}{24}$. Quello che più importa si è, che dalla durazione $\frac{5}{24}$ di

una

una vibrazione dal suono $\frac{24}{5}$ non viene esattamente misurata la durata 2 di una vibrazione del Basso, il quale per conseguenza non è l'ottimo rispettivamente al suono $\frac{24}{5}$.

§ 9. Le addotte considerazioni dimostrano chiaramente, quanto l'accompagnamento per Terza maggiore sia più elegante dell'altro per Terza minore. Ciò non ostante però anche di quest'ultimo si appaga l'orecchio, e lo riguarda in qualità di perfetto atteso che al suo Basso si riferisce un aggregato tale di consonanze, il quale quantunque non sia l'ottimo, è però il migliore di tutti quegli altri, che alle parti acute rispondono. Basta all'orecchio, che gli si faccia udir l'ottimo nelle equisonanze, e nelle consonanze perfette, delle quali giudica con tutta la distinzione. Relativamente alle consonanze imperfette il nostro senso non è così delicato. L'ottimo accompagnamento perfetto 2, 2, 3, 4, 5, 6 richiede, che l'Ottava 2:4, e la Quinta 4:6 siano nel più squisito modo divise, questa nelle due consonanze perfette, Quinta 2:3 riferita al Basso, e Quarta 3:4 corrispondente alla parte di mezzo 3; e questa nelle due consonanze imperfette, Terza maggiore 4:5 verso il grave, e Terza minore 5:6 verso l'acuto. La prima ottima divisione non può essere abbandonata da un accompagnamento consonante perfetto; imperciocchè invertendola col porre la Quarta al di sotto, e la Quinta

al

al di sopra, abbiam già avvertito ~~trattando del~~ nel § 4 ~~la consonanza~~ (a), che stante l'equisona relazione, in cui si riguardano due suoni all'Ottava, si conosce evidentemente non altro essere la Quarta, che una Quinta riversata, e mancare conseguentemente all'armonia il vero suo Basso. Toccata la Quarta 3 : 4, e passando una specie di identità tra il suono 4, ed il suono 2, l'orecchio subito forma idea di un tal suono nè si chiama contento di sua mancanza

§ 10. Questa osservazione essenziale ci fa toccare con mano, che in un accompagnamento consonante perfetto abbandonata l'ottima divisione della Quinta 4 : 6, si può con approvazione del senso abbracciare l'inversa, che adatta la Terza minore al Basso, e la maggiore alla parte di mezzo. Se la Quinta 4 : 6 colle sue repliche, una delle quali si è la ragione 1 : 6, si contasse nel numero delle equisonanze, di modo che i suoni 4 e 6, 1 e 6 fossero insieme legati da una armonica medesimezza; allora udita la Terza minore 5 : 6, ci avvederemmo incontanente esser essa un riversamento degli intervalli 1 : 5, 4 : 5 nascente dal tramutare i suoni 1, o pur 4 nell'equisono 6. Ora i rapporti 4 : 6, 1 : 6 non ci entran di fatto tra l'equisonanze, e conseguentemente il suono 6 non è in veruna maniera lo stesso che i suoni 4, 1, l'ultimo dei quali giusto l'esperienza del Signor Tartini

si sente

(a) ~~Vedi cap. primo~~

si sente unirsi in qualità di ottimo, e naturale Basso, toccata sul Violino la Terza minor 5 : 6. Non avendo dunque mezzo il sensorio di formare idea del suono 1, non può nè meno accorgersi di sua mancanza, e quindi rettamente si adatta la Terza minore al Basso, la quale per altro coll'ottimo accompagnamento 1, 2, 3, 4 di sole equisonanze, e consonanze perfette composto, senza introduzione di dissonanza alcuna, può unirsi.

§ 220. Si sarà avveduto il Lettore essersi da me abbandonata l'opinione di quegli Autori, fra i quali il rinomato M. Rameau (a), che suppongono doversi esprimere la durata delle vibrazioni dei suoni componenti l'accordo per Terza minore colla serie continua aritmetica $1, \frac{5}{6}, \frac{2}{3}, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{6}$, che equivale alla seguente in numeri interi: 6, 5, 4, 3, 2, 1. Se questa fosse la vera forma del nostro accompagnamento, dovrebbe produrre nell'orecchio un ottimo effetto. Ma quale sarà mai quel Maestro di Cappella, che l'ordinisse in sì fatta guisa, facendo che al Violone il Violoncello corrisponda in Terza minore, la seconda Violetta in Quinta, la prima Violetta in Ottava, il secondo Violino in Duodecima, il primo Violino in Decimanona! Ammessa una tale disposizione si incontrerebbe discendendo dall'acuto al grave quella stessa ottima progressione di intervalli

(a) Generation Harmonique.

di intervalli 1, 2, 3, 4, 5, 6, per cui nell'accompagnamento per Terza maggiore si procede dal grave verso l'acuto:: come se il suono più alto occupasse nell'accordo per Terza minore il luogo più degno; di modo che con esso principalmente si avessero gli altri suoni a paragonare. Le cose dette nel § 4 ci convincono, che facendosi i primarj confronti col Basso, non si dee relativamente a questo variare la più elegante collocazione delle equisonanze, e delle consonanze perfette. Mi sono espresso nel § 6, che si può assegnare all'accompagnamento per Terza minore una disposizione analoga a quella dell'accordo per Terza maggiore, che relativamente alle durate delle vibrazioni è la seguente 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{5}{24}$, $\frac{1}{6}$. Fatta in questo mentre la riflessione, che la frazione $\frac{5}{24}$ diviene più semplice trasponendola una o due Ottave all'ingiù, ne risultano due distribuzioni assai eleganti dell'accordo consonante per Terza minore 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{5}{12}$, $\frac{1}{3}$; $\frac{1}{4}$; 1, $\frac{5}{6}$, $\frac{1}{2}$; $\frac{1}{3}$, nell'ultima delle quali si contiene la proprietà, che la Terza minore $\frac{5}{6}$ è del pari media contro-armonica e fra l'Ottava 1 : $\frac{1}{2}$; e fra la Duodecima 1 : $\frac{1}{3}$.

§ 12. Da ognuno dei nostri accompagnamenti consonanti perfetti ne derivano due consonanti anch'essi, ma non perfetti. Prima però di porli sotto gli occhi di chi legge, noto che per l'avvenire ommessi nelle due serie

1, 2, 3, 4, 5, 6; 1, 2, 3; 4, $\frac{24}{5}$, 6 esprimenti gli accompagnamenti fondamentali per Terza maggiore, e per Terza minore i tre primi termini 1, 2, 3, prenderò per base di essi accompagnamenti il suono 4 equisono al suono 1. Il motivo di ciò operare si è, che al suono 4 si riferiscono la Quinta, e la Terza maggiore in un accompagnamento, minore nell'altro senza aggiunta di Ottave, e nelle loro più ristrette ragioni. In oltre nella sola Ottava 4:8 si contiene la divisione di essa Ottava nelle due consonanze perfette Quinta, e Quarta, e la divisione della Quinta 4:6 nelle due Terze. Anzi perchè anche nell'accompagnamento per Terza minore le relazioni di un suono all'altro si manifestino più facilmente, divisi tutti i termini per 4, segnerò per via di frazioni i due accompagnamenti per Terza maggiore, e per Terza minore nel modo seguente, prendendo per base di quello la lettera C, e per base di questo la lettera A, e ciò non senza la sua ragione, come a suo tempo si scoprirà. Suppongo noto a chi legge essersi per gli antichi Maestri adattate negli stromenti di Musica ai sette suoni Diatonici fra loro diversi, e non equisoni le prime lettere dello alfabetto A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g. Le lettere minuscole denotano suoni all'Ottava alta di quelli, che dalle stesse lettere in forma majuscola sono indicati. Due suoni contrassegnati da due lettere contigue si corrispondono

in

in Seconda. Contate tre lettere ho una Terza contatene quattro una Quarta &c.. Per ora basta sapere, che CG; AE sono Quinte; CE una Terza maggiore, AC una Terza minore.

Accompagnamento consonante
perfetto, per Terza maggiore

C		e		G		c
1		$\frac{5}{4}$		$\frac{3}{2}$		2
	$\frac{5}{4}$		$\frac{6}{5}$			
		$\frac{3}{2}$			$\frac{4}{3}$	

Accompagnamento consonante
perfetto per Terza minore.

A		C		e		a
1		$\frac{6}{5}$		$\frac{3}{2}$		2
	$\frac{6}{5}$		$\frac{5}{4}$			
		$\frac{3}{2}$			$\frac{4}{3}$	

§ 13 A motivo di togliere di mezzo qualunque equivocazione, avverto che fa di uopo distinguere le frazioni superiori collocate sotto le lettere dalle inferiori, che stanno tra lettera e lettera, e che sono separate da linee perpendicolari situate a piombo delle lettere. Le frazioni superiori indicano il valore dei suoni acuti in relazione al fondamentale, che si dinota coll'unità. Nell'accompagnamento per Terza maggiore stabilito C 1, si trova di conseguenza essere e $\frac{5}{4}$, G $\frac{3}{2}$, c 2. Ora le frazioni $\frac{5}{4}$ e $\frac{3}{2}$ ci mostrano a dito, passare fra il suono C e il suono e la ragione di 4 : 5, fra il suono C e il suono G la ragione di 2 : 3. Quanto

alle

alle frazioni inferiori segnano esse la proporzione di que' due suoni, in mezzo a cui stanno collocate. Fermandomi sull'accompagnamento per Terza maggiore, fra i suoni e $\frac{5}{4}$, G $\frac{3}{2}$ scorgesi la frazione $\frac{6}{5}$ posta in mezzo da due linee a piombo dalle lettere e, G. Una tale frazione per tanto c'insegna stare il suono e $\frac{5}{4}$ al suono G $\frac{3}{2}$ in ragione di 5 : 6. Egli era necessario di render conto al Lettore di un metodo, di cui costantemente mi servirò, e che ben capito è oltremodo semplice, mettendoci a prima vista sotto degli occhi le mutue relazioni de' suoni vicini, ed anche de' rimoti, se torna in acconcio. Data per esempio un'occhiata all'accompagnamento per Terza maggiore, le frazioni $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$ posta la prima fra le lettere C, G, e la seconda fra le lettere G, c, c'istruiscono partirsi l'Ottava C c nelle due consonanze perfette Quinta $\frac{3}{2}$, Quarta $\frac{4}{3}$. Appresso le frazioni $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{5}$ collocate quella fra le lettere C, e, questa fra le lettere e, G ci ammoniscono, che lo stesso accompagnamento divide la Quinta C G nelle due Terze maggiore C e, minore e G.

§. 14. In amendue gli accompagnamenti consonanti perfetti fra le lettere C c, A a rispondentisi in Ottava se ne ritrovano due di mezzo, le quali sono e, G nel primo, C, e nel secondo. Adoperando queste lettere di mezzo in figura di Basso, ci si presentano i quattro accompagnamenti derivati, dei quali egli fa di uopo che facciamo ricerca. Consideri chi legge le sottoposte due

tavolette

tavolette.

Accompagnamento consonante fondamentale per Terza maggiore.

C e G c e g

1 5/4 3/2 2 5/2 3

5/4 3/2 6/5 4/3 5/4 3/2 6/5

Accompagnamento di Terza minore, e Sesta minore derivato dal fondamentale per Terza maggiore, presa per base la prima lettera di mezzo e 5/4 Terza maggiore di C

e G c e

5/4 3/2 2 5/2

6/5 8/5 4/3 5/4

Accompagnamento di Quarta, e Sesta maggiore derivato dal fondamentale per Terza maggiore, presa per base la seconda lettera di mezzo G 3/2 Quinta di C

G c e g

3/2 2 5/2 3

4/3 5/3 5/4 6/5

Accompagnamento consonante fondamentale per Terza minore

A C e a c e

1 6/5 3/2 2 12/5 3

6/5 3/2 5/4 4/3 6/5 3/2 5/4

Accompagnamento di Terza maggiore, e Sesta maggiore derivato dal fondamentale per Terza minore, presa per base la prima lettera di mezzo C 6/5 Terza minore di A

C e a c

6/5 3/2 2 12/5

5/4 5/3 4/3 6/5

Accompagnamento di Quarta, e Sesta minore derivato dal fondamentale per Terza minore, presa per base la seconda lettera di mezzo e 3/2 Quinta di A.

e a c e

3/2 2 12/5 3

4/3 8/5 6/5 5/4

Gli

Gli accompagnamenti della prima lettera di mezzo, cioè e G c derivato dal perfetto C e G c, C e a derivato dal perfetto A C e a cedono di squisitezza ai fondamentali, dai quali nascono, non rispondendo alle loro basi che consonanze imperfette, # Se si paragonano poi gli accompagnamenti della seconda lettera di mezzo G c e, e a c coi perfetti C e G c e., A C e a c e, onde traggon l'origine; a buon conto si scopre, che rilevendosi alle basi di quelli la Quarta G.c, e a, e alle basi di questi la Quinta.. C G; A e, i primi sono tanto meno eleganti dei secondi, quanto la Quarta rovescio della Quinta è della stessa meno squisita. Oltre la Quarta nell'accordo G c e si rifatta al Basso la Sesta maggiore G e $\frac{5}{3}$, la quale è meno grata all'orecchio della Terza maggiore C e corrispondente alla corda fondamentale C dell'accompagnamento perfetto C e G, e che si espone per $\frac{5}{4}$, o sia $\frac{5}{1}$, ragioni fra le quali passa una specie di armonica identità, stante l'equisonanza dell'Ottava. Resta che si mettano al confronto le due consonanze imperfette, che si riferiscono alle corde gravi negli accompagnamenti A C e, perfetto di Terza minore e Quinta, e a c derivato di Quarta e Sesta minore. Fatta la riflessione che la Sesta minore e c $\frac{4}{5}$ è il rovescio del rapporto fondamentale $\frac{5}{4}$, laddove la Terza minore $\frac{6}{5}$ ~~il cui~~ ~~compreso nell'Ottava~~ ~~rovescio del rapporto [illegible] che non ha la proprietà~~ ~~[illegible] fondamentale [illegible]~~, non è intervallo rivoltato ~~[illegible]~~; egli è agevole da conchiudersi, stanti

massime

e non potendosi pel § 4 le due Seste minore e c, maggiore G e riferire al Basso di un accordo fondamentale.

a pel citato § 4 non può mai far figura di fondamentale, ed

massime le cose dette nel § 10., che potendo cor-
rere per fondamentale la ragione $\frac{6}{5}$, non può
mai affermarsi altrettanto della ragione $\frac{4}{5}$.

§ 15 Essendo dunque gli accompagna-
menti E G c, G c e, C e a, E a c meno
squisiti dei loro fondamentali, l'orecchio gli o-
de in qualità di consonanti bensì, ma non di per-
fetti, avvedendosi chiaramente, che se una corda
acuta c in un caso a nell'altro si trasportasse
all'Ottava bassa, l'accompagnamento diventa-
rebbe più elegante, trasformandosi di derivato
in fondamentale, e restando da essa corda for-
nito del vero e miglior Basso, di cui dianzi si
trovava mancante. Mettiamo la verità stessa
sotto altro lume. Non è solo l'accompagnamento
perfetto, che in se stesso altri due ne comprenda,
vale a dire i suoi derivati. Ogni derivato parimente
contiene l'altro derivato, e il perfetto; di modo
che qualunque consonante accompagnamento
è un aggregato di tre accordi, ed un accompa-
gnamento perfetto coi suoi due derivati constano
tutti e tre dei medesimi accordi combinati diver-
samente. Servirà per prova della mia asserzio-
ne il dare una semplice occhiata all'uno e all'
altro degli accompagnamenti perfetti, e ai due
suoi derivati, ai quali le necessarie replicazio-
ni si aggiungano. L'esser composti pertanto
l'accompagnamento perfetto, e i due derivati degli
stessi tre accordi, serve di mezzo al sensorio per
ben distinguere, quanto il primo accompagna-
mento sia superiore ai secondi. Nell'accom-

pagnamento

pagnamento fondamentale il più elegante accordo risponde al Basso, ed i meno eleganti alle parti di mezzo. Tutto all'opposto nell'accompagnamento derivato il miglior accordo ad un suono che non è il più grave si riferisce, e conseguentemente al Basso un accordo che non è il migliore si adatta. L'ordine esatto degli accompagnamenti perfetti, ed il rivoltamento dei derivati fanno sì, che l'orecchio interamente dei primi si appaghi, ma non così dei secondi, i quali quantunque il dilettino, pure lo lascian sempre sospeso, nè sono atti a dar fine a una cantilena.

§. 16. Gli accompagnamenti consonanti hanno un'altra non men pregevole proprietà, ed è che al toccarsi d'ognuno di essi, si odono tutte le consonanze, vale a dire oltre l'Ottava, la Quinta, la Quarta, le due Terze, e le due Seste. Rivolgerò le mie riflessioni ai soli accompagnamenti fondamentali, imperciocchè se questi tutte le consonanze comprendono, resta ciò altresì provato dei lor derivati, i quali degli stessi suoni, col solo divario di qualche lettera trasportata all'Ottava alta, sono composti. Nell'accompagnamento per Terza maggiore al Basso corrispondono la Terza maggiore e la Quinta, al primo suono di mezzo la Terza minore e la Sesta minore, al secondo suono di mezzo la Quarta e la Sesta maggiore. Tutte le nominate consonanze si rinvengono nell'accompagnamento per Terza minore, benchè

diversamente

diversamente disposte, cioè la Terza minore e la Quinta rispettivamente al Basso; la Terza maggiore e la Sesta maggiore rispettivamente al primo suono di mezzo, la Quarta e la Sesta minore rispettivamente al secondo suono di mezzo. Nell'accompagnamento perfetto per Terza maggiore le consonanze sono nell'ottima maniera ordinate. Nell'accompagnamento per Terza minore per verità non si ha l'ottimo. Ciò non ostante però la disposizione, in cui stanno le consonanze, è migliore di quelle dei due accompagnamenti, che da esso derivano; e questa è la ragione, per cui il nostro accompagnamento ricevesi dall'orecchio in qualità di perfetto.

§ 17. Dopo fatto il confronto degli accompagnamenti fondamentali coi loro derivati, paragoniamo un poco derivato con derivato. Ho detto (nel capitolo primo § 4.), che giudicando l'udito con maggior distinzione le consonanze perfette dalle imperfette, si accorge più del rivoltamento di quelle, che del rivoltamento di queste: quindi ne dedussi la conseguenza, ~~[illegible]~~; che gli accordi consonanti, al cui Basso corrisponde la Quarta, non sono che derivazioni degli accompagnamenti fondamentali chiaramente per tali riconosciute, e non atte grantatto ad esser molto frequentemente usate nei Bassi continui. ~~[illegible]~~ Al contrario ~~[illegible]~~ quegli accompagnamenti derivati, che non uniscono col Basso se non se consonanze imperfette, ~~[illegible]~~ meritano di essere più spesso collocati nei Bassi

continui

continui di quegli altri, alle cui basi la Quarta si adatta; perché il sensorio con più evidenza negli ultimi, e con meno ne' primi concepisca mancarci il Basso fondamentale. Ora fra i quattro accompagnamenti derivati dai perfetti ne trovo due di una specie Gce di Quarta e Sesta maggiore, e a.c di Quarta e Sesta minore, ed un pari numero dell'altra c G c di Terza minore e Sesta minore c e a di Terza maggiore e Sesta maggiore. Consulti chi legge i Bassi continui delle composizioni di Musica, ed affacciandosigli ~~molto più spesso gli accompagnamenti~~ gli accompagnamenti di Terza e Sesta molto più spesso degli altri di Quarta e Sesta, conchiuda andare perfettamente di accordo la pratica con una ben dedotta teorica

§ 14. Conchiuderò la materia dei consonanti accompagnamenti col dimostrare, non potersene dare salvo che di sei sole specie, delle quali ho fatto parola, cioè a dire due perfetti, e quattro derivati. Non mettendo a conto le repliche, tra le quali si può noverare l'Ottava ~~replica dell'Unisono~~, considerandola come replica dell'Unisono, sei sono le consonanze diverse, la Quinta, la Quarta, le due Terze, e le due Seste. Queste consonanze si combinano in sei modi, e non più a comporre de' consonanti accompagnamenti. Prendiamole ordinatamente per mano, ed adattando successivamente ciascuna al Basso, vediamo

quali

quali altre consonanze unire colla assunta si possano, senzachè dissonanza veruna vi si faccia sentire. Abbiam già notato (§ 5.); che colla Quinta formano dissonanza la Quarta, e le due Seste, e che conseguentemente non può essa accoppiarsi, salve le leggi degli accompagnamenti consonanti, se non che coll'una, o coll'altra Terza, onde traggan l'origine i due accompagnamenti consonanti perfetti per Terza maggiore, e per Terza minore a cagione di esempio C e G, A C e. Colla Quarta si è or or avvertito, che la Quinta costituisce una dissonanza. Ripugna altresì che con essa s'unisca o la Terza maggiore, o la Terza minore; imperciocchè quella differisce dalla Quarta per un maggior Semituono $\frac{16}{15}$, e questa per un Tuono $\frac{10}{9}$. Nessun inconveniente ne nasce dal far uso o della Sesta maggiore, o della minore, con che ci si presentano due conosciuti accompagnamenti di Quarta e Sesta maggiore per esempio G c e, di Quarta e Sesta minore per esempio e a c; i quali derivano dagli accompagnamenti consonanti perfetti C e G c e per Terza maggiore, A C e a c per Terza minore, presa per base la seconda lettera di mezzo G in un caso, e nell'altro.

§ 19. Se si applicherà al Basso la Terza maggiore, esclusa la Terza minore che cala per un minor Semituono $\frac{25}{24}$, la Quarta che cresce per il Semituono maggiore $\frac{16}{15}$, la Sesta minore che differisce per la Quarta ~~minore~~ diminuita $\frac{32}{25}$,

tutte

tutte dissonanze; rimane che si possano colla Terza maggiore congiungere o la Quinta, onde torni in campo l'accompagnamento perfetto per Terza maggiore, o la Sesta maggiore, onde si abbia l'accordo consonante di Terza e Sesta ambo maggiori, per esempio C e a uno dei derivati dall'accompagnamento perfetto per Terza minore A C e a, adoprata per Basso la prima ottava di mezzo C. Introdotta in relazione al Basso la Terza minore; scopro subito ch'essa non può accoppiarsi nè colla Terza maggiore, nè colla Quarta, nè colla Sesta maggiore; mentre nel primo caso ne risulterebbe il Semituono minore $\frac{25}{24}$; nel secondo il Tuono $\frac{10}{9}$; e nel terzo la Quarta maggiore o Tritono $\frac{25}{18}$. Se la unisco colla Quinta, ho di bel nuovo l'accompagnamento perfetto per Terza minore; ma se in iscambio adopro la Sesta minore, mi si offerisce l'accordo consonante di Terza e Sesta amendue minori, come sarebbe a dire e G c, il quale nasce dall'assumere siccome base la prima ottava di mezzo e nell'accompagnamento consonante perfetto per Terza maggiore C e G c. Ho detto; se in iscambio dalla Quinta adopro la Sesta minore; mercè che tutte e due non ponno insieme aver luogo in un consonante accompagnamento. E l'una e l'altra Sesta costituiscono colla Quinta la dissonanza di una Seconda, venendo superata la Quinta dalla Sesta minore per la Seconda minore $\frac{16}{15}$, e dalla

Sesta

Sesta maggiore per la Seconda maggiore $\frac{10}{9}$

§ 20. Colla Sesta maggiore formano dissonanza la Sesta minore, la Quinta, e la Terza minore. Mi somministra dunque essa due consonanti accompagnamenti, cioè quello di Quarta e Sesta maggiore G c e derivato dal perfetto per Terza maggiore c e G c e, unendola colla Quarta, e quello di Terza e Sesta ambe maggiori C e a derivato dal perfetto per Terza minore A C e a, unendola colla Terza maggiore. Se le consonanze Quarta, e Terza maggiore unitamente si accoppiassero colla Sesta maggiore, udirebbesi dall'orecchio la dissonanza della Seconda minore $\frac{16}{15}$ lor differenza, ciò ch'è contro la natura dei consonanti accompagnamenti. L'unica consonanza, che resta da considerarsi, si è la Sesta minore. Atteso che ne risultano della dissonanza, mentre la nostra consonanza congiungasi o colla Sesta maggiore, o colla Quinta, o colla Terza maggiore; rimane che la possiamo solamente unire o con la Quarta, o con la Terza minore, e non mai con tutte due insieme, differendo quella da questa per il Tuono $\frac{10}{9}$. Nella prima ipotesi si ha l'accompagnamento consonante di Quarta e Sesta minore per esempio e a c derivato dal perfetto per Terza minore A C e a c, adoprata in qualità di Basso la seconda lettera di mezzo e. Nella seconda ipotesi ci comparisce innanzi l'accompagnamento di Terza e Sesta tutte e due minori per esempio e G c nascente dall'accompagnamento perfetto per

Terza

Terza maggiore C e G c, assunta siccome base la prima lettera di mezzo e.

§ 21 Ecco adunque che il metodo delle combinazioni or ora adoprato non ci presenta, salvo che i due accompagnamenti perfetti coi loro derivati, cioè

C	e	G	c	e
	e	G	c	e
		G	c	e

A	C	e	a	c
	C	e	a	c
		e	a	c

e conseguentemente di sei sole diverse specie sono gli accompagnamenti consoni possibili in Musica, come mi era proposto di dimostrare. Quindi deducesi la bella prerogativa dei nostri due Sistemi di armonia, o accompagnamenti consonanti perfetti per Terza maggiore, e per Terza minore di contenere in se stessi la metà l'uno, e la metà l'altro tutti i possibili consonanti accompagnamenti. Prima di passar oltre, dalle cose lungamente spiegate raccolgasi l'importantissima verità, che i due fondamentali consonanti accompagnamenti sono forniti di quella più scrupolosa unità, che può mai competere alle cose composte di parti. Una quantità formata di parti sarà dotata di perfetta unità, quando l'unione delle parti stesse corrisponda esattamente a quel fine, per cui si è organizzato il composto. Così un

oriuolo

oriuolo è uno; perchè le ruote, la molla, e gli altri ordigni, che lo compongono, sono tutti diretti al fine di segnar l'ore con esattezza. Hanno per fine gli accordi consonanti fondamentali di dilettare compiutamente l'orecchio, ed atteso che corrispondono a questo fine con una perfezione condotta al massimo, contengono in se stessi una vigorosa unità. E vaglia il vero qualunque alterazione in essi si faccia, torna certamente in loro discapito. Se vario essenzialmente la disposizione dei suoni, si cangiano di fondamentali in derivati: se levo la Quinta colle sue repliche, ovvero la Terza colle sue repliche, li priso delle consonanze perfette, o delle imperfette: e finalmente se aggiungo un nuovo suono non equisono a quelli onde sono formati, li trasmuto in accompagnamenti dissonanti. Questa riflessione ci suggerisce la vera idea delle musiche dissonanze, le quali altro non sono, che nuovi suoni aggiunti ad un consonante accompagnamento. Basti per ora questo cenno, riserbandomi di trattare distintamente delle dissonanze nel Libro terzo.

§. 22. I Sistemi di armonia, o chiamandoli col nome consueto gli accompagnamenti consonanti, di cui finora ho parlato, hanno il necessario riguardo di unire quelle consonanze corrispondenti alla base; che non producono vicendevolmente dissonanza veruna; perchè queste consonanze vanno toccate nel tempo istesso.

Ma

Ma essendo proprietà della melodia di far pervenire all'orecchio i suoni non nel medesimo istante, ma bensì uno dopo dell'altro; il Sistema melodico non dee soggettarsi alla notata circoscrizione, bastando che le corde, che insieme colla prima il compongono rispondano a questa in ragioni consone. Ho fatto osservare (§ 2), che il sensorio giudica più chiaramente dell'armonia, che della melodia. Venendo adunque gli armonici consonanti accompagnamenti da consonanze perfette, ed imperfette formati; ed avendo in essi luogo i numeri impari 1, 3, 5; egli è manifesto, che il Sistema di melodia dovrà tirarsi un passo addietro, ed ommesso il numero 5, e con questo le consonanze imperfette, dovrà essere di sole consonanze perfette composto. Con ciò si otterrà, che i Sistemi di armonia, e di melodia siano relativamente alla loro natura di pari unità forniti. Vedremo (Cap. 4 § 4); che i passaggi di Terza, e di Sesta, i quali ci verrebbero somministrati dal Sistema di melodia introdotte in esso le consonanze imperfette, si portano da un Modo all'altro, o sia da principio a principio, ed allora solamente riescono grati; quando tali principj sono tra loro prossimi. Ciò prova ad evidenza, che la introduzione delle consonanze imperfette spoglierebbe il Sistema di melodia della prerogativa dell'esser uno.

§ 13. Dai premessi principj chiara

fluisca

fluisce la conseguenza, che il Sistema melodico deve esser composto dalle due consonanze perfette Quarta, e Quinta, ch'è quanto a dire di tre corde prima, quarta, e quinta, i di cui suoni si esprimono per i valori 1, $\frac{4}{3}$, $\frac{3}{2}$. In grazia delle cose che si diranno in progresso, metto sotto gli occhi di chi legge il Sistema di melodia in doppia forma, prendendo siccome principale primieramente la lettera C, indi la lettera A.

Sistema di melodia
assunta C come prima
corda.

C		F		G
1		$\frac{4}{3}$		$\frac{3}{2}$
	$\frac{4}{3}$		$\frac{9}{8}$	
		$\frac{3}{2}$		

Sistema di melodia
assunta A come prima
corda

A	D	E
1	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$

La più perfetta corda si è la prima siccome principal del Sistema, la quinta ha il secondo luogo, la quarta l'ultimo; perchè quantunque la Quinta, e la Quarta siano amendue consonanze perfette, pure quella è più squisita di questa, venendo espressa dalla ragione $\frac{3}{2}$ più semplice della ragione $\frac{4}{3}$ indice della Quarta.

§. 24. La eleganza grande del nostro

Sistema

Sistema di melodia si metterà in tutto il suo lume; mentre si faccia la riflessione, che la Quarta per esempio CF equivale ad una Quinta FC presa al disotto di C; di modo che possiamo esprimere il Sistema di melodia nel seguente modo

F	C	G
$\frac{2}{3}$	1	$\frac{3}{2}$

Egli è manifesto, che volendo far transito dal suono C ad un altro non equisono, e da esso diverso, i migliori passi, ch'io posso fare, sono o ascendere per una Quinta da C in G, o discendere per lo stesso intervallo da C in F; atteso che la Quinta dopo la equisonanza occupa il più sublime grado di perfezione.

§ 25. La premessa espressione del Sistema di melodia mi suggerisce una nuova maniera di provare, che la quinta corda dee preferirsi alla quarta. Immaginiamoci applicato alla prima corda C il suo consonante perfetto accompagnamento, nel quale ha luogo la quinta corda G. Mentre dunque mi porto dal suono C al suono G ambo fondamentali, scelgo per fondamentale quella corda G, che nel accompagnamento di C faceva dopo C la prima comparsa. Quindi chiaro si scopre, che la quinta corda G considerata in qualità di fondamentale serve, come è dovere, nell'ottima guisa all'accompagnamento della corda principale C. Ma facendo transito dal suono C al suono F, questo

ultimo

ultimo non è contenuto nell'accompagnamento del primo, anzi tutto all'opposto il suono C è contenuto nell'accompagnamento di 7, in cui forma la Quinta. Così in cambio che la corda 7 serva all'accompagnamento di C, si verifica il contrario; e la corda C serve all'accompagnamento di 7: ciò che deroga alquanto alla prima corda relativamente alla quarta. Si comprende dunque più essere principale la prima corda passando da essa alla quinta, a meno, mentre dalla prima alla quarta si faccia transito. La quinta corda per tanto serba una più stretta attenenza colla prima, di quello faccia la quarta, e conseguentemente quella è più perfetta di questa.

§ 26. I passi principalmente suggeritici dal Sistema di melodia sono dalla prima alla quinta corda, dalla quinta alla prima, dalla prima alla quarta, dalla quarta alla prima. Veggasi ciò che ne dico (Lib. 2 Cap. 1 §§ 5, 6, 7), dove della mutua loro perfezione faccio distintamente parola. Due altri passaggi frattanto si mettono in pratica dalla quarta alla quinta corda; dalla quinta alla quarta, i quali nascono di conseguenza dall'essere il Sistema melodico costituito dalle due consonanze perfette Quarta, e Quinta. In questi passaggi si ascende, o si discende per una Seconda maggiore $\frac{9}{8}$ chiamata anche altramente Tuono maggiore, la quale si è quella differenza, che passa fra le due consonanze perfette Quarta, e Quinta.

Quantunque

Quantunque la ragione $\frac{9}{8}$ usata nelle armonia sia sempre una dissonanza, pure ci sono dei casi, in cui non può dirsi tale melodiosamente adoprata. I mentovati due movimenti, i quali recano piacere all'orecchio, hanno della verità del mio detto piena testimonianza. Il suono principale del Sistema di melodia lascia nel sensorio una così permanente impressione, che ne mantiene assai viva e distinta memoria. Mi serva di prova quel desiderio che abbiamo, che la cantilena nella corda principale, come in suo principio, vada a finire. Quindi se ne deduce, che le due corde non principali del Sistema melodico sono sempre cantate come corrispondenti una in Quarta, e l'altra in Quinta alla corda prima, di cui un profondo vestigio nella fantasia si conserva. Intuonata per esempio la Quarta C7, la memoria che in me dura del suono C mi diriga a cantare dopo 7 il suono G, il quale a C in Quinta si riferisca. Avendo mira in sì fatta guisa alle consonanze C7, CG, intuono giusta per conseguenza la Seconda maggiore 7G, la quale mi piace non in se stessa, ma in quantochè col suo mezzo, passo da una consonanza perfetta all'altra.

§ 27. Spiegherò (Lib. 2. Cap. 2. § 6.) i motivi, per cui il passaggio di Seconda maggiore all'insù 7G, o pure DE sia più elegante del contrario G7, o pure ED di Seconda maggiore all'ingiù, ed intanto noto

ciò

ciò, che fa al presente proposito. Mentre mi porto da F. a G, il suono C, che entra in figura di Quinta nell' accompagnamento perfetto di F, mi serve di scorta sicura e prossima per intuonare il suono G, che all' Ottava grave di esso C dee corrispondere in Quinta. Ma quando all' opposito discendo da G in F, nell' accompagnamento di G non ha luogo la corda C e conseguentemente per intuonare il suono F mi dà regola è vero la memoria del suono C ma un poco meno recente. Anche la addotta riflessione fa prova, doversi il passo F G preferire al contrario G F.

Capitolo Terzo.

Dei due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore.

§ 1. Tutti i moderni Musici pratici vanno tra loro d'accordo nella importanza massima di non ammettere, salvo che due soli Modi primarj, uno chiamato per Terza maggiore, e l'altro per Terza minore, fondando sempre sull' uno, o sull' altro i loro componimenti. Ad un tale ormai comun sentimento, ma, grado gl' insegnamenti contrari de' loro Maestri, gli ha finalmente condotti il perspicacissimo giudizio del senso, il quale quando si ascolti, non ci lascia andar fuori di strada, ed è valevole ad isgombrare dall' animo le prevenzioni più inveterate. Serve esso di guida così sicura, che quantunque si ignori dai Musici teorici (a) dei nominati Modi la vera

origine

(a) Si eccettui M. Rameau nella sua Opera intitolata Generation Harmonique, ed il Sig. Tartini nel suo Trattato di Musica.

origine, e siano consaguentemente all'oscuro delle loro proprietà più essenziali; non ostante ciò nelle buone composizioni se ne trova fatto un ottimo uso. Ora della origine, e delle perfezioni dei due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore vado in traccia nel presente Capitolo. Quello che mi assicura di non isbagliare nelle mie teoriche si è, che esse convengono sempre colla esperienza, la quale dee riputarsi di sommo peso in un'Arte tanto studiata, e intorno cui impiega tutta la vita un numero sì grande di uomini, e fra questi non pochi, che di raro talento sono forniti.

§ 2. L'origine per tanto dei due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore non è che un corollario dei principj nel precedente Capitolo esposti. Già che come ho notato (Cap. 2. § 3.), un compiuto Sistema musico deve essere formato colla unione di due Sistemi, uno di armonia l'altro di melodia; ed atteso che si danno due Sistemi di armonia o accompagnamenti consonanti perfetti, ed un solo Sistema di melodia; a prima vista si scopre dipendere l'origine dei due Modi per noi cercati dallo applicare alle tre corde componenti il Sistema di melodia o l'accompagnamento perfetto per Terza maggiore, o l'accompagnamento perfetto per Terza minore. Essendo uniformi i due Modi nel Sistema di melodia, e negli accompagnamenti consonanti perfetti, per quello riguarda

la

le Quinte, e variando solo nelle Terze maggiori in un caso, minori nell'altro; da questa unica differenza traggono essi la natura ed il nome, riuscendo il Modo, che si chiama per Terza maggiore, lieto e tranquillo giusta l'indole della Terza maggiore, ed il Modo, che si chiama per Terza minore, molle e patetico giusta l'indole della Terza minore. Si adatti lo accompagnamento per Terza maggiore al Sistema di melodia C, F, G., lo accompagnamento per Terza minore al Sistema di melodia A, D, E, e ci si presenteranno due Modi, il primo per Terza maggiore, il secondo per Terza minore, ch'io propongo siccome modelli degli altri tutti o simili a quello; o simili a questo dal Contrappunto adoprati, e ciò per l'unica ragione, che le loro Scale sono interamente formate dalle sette lettere naturali A, B, C, D, E, F, G senza alterazione alcuna di Diesis, e di Bmolle.
Ed ecco la vera sorgente, onde deriva il tanto famoso Genere Diatonico, il quale è stato, e sarà sempremai il fondamento principalissimo della Musica.

Origine del Modo C, per Terza maggiore modello di tutti gli altri Tuoni per Terza maggiore.

C		E		G
1		5/4		3/2
	5/4	3/2	6/5	

F		A		c
4/3		5/3		2
	5/4	3/2	6/5	

G		B		d
3/2		15/8		9/4
	5/4	3/2	6/5	

Scala nascente dall'aggregato dei tre sopraposti accompagnamenti col solo artifizio di trasportare il suono d'alcuni all'Ottava bassa.

C	D	E	F	G	A	B	c
1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	2

9/8	10/9	16/15	9/8	10/9	9/8	16/15
2.da mag.re	2.da mag.re	2.da min.re	2.da mag.re	2.da mag.re	2.da mag.re	2.da min.re

Origine

Origine del Modo A. per Terza minore
modello di tutti gli altri Tuoni
per Terza minore.

A		C		e
1		6/5		3/2
	6/5	3/2	5/4	

D		F		a
4/3		8/5		2
	6/5	3/2	5/4	

e		G		b♮
3/2		9/5		9/4
	6/5	3/2	5/4	

Scala nascente dall'aggregato dei tre
sopraposti accompagnamenti col solo artificio
di trasportare il suono b♮ all'Ottava
bassa.

A		B		C		D		e		F		G		a
1		9/8		6/5		4/3		3/2		8/5		9/5		2
	9/8		16/15		10/9		9/8		16/15		9/8		10/9	
	2.da vera mag.		2.da vera min.		2.da vera mag.		2.da vera mag.		2.da vera min.		2.da vera mag.		2.da vera mag.	

§ 3. Noto primieramente, che ambo i Modi partiscono l'Ottava Cc, ovvero Aa in sette elementi diatonici chiamati Seconde, cinque mag-

giori

giori, e due minori con somma aggiustatezza, e senzachè ci resti alcun vano. Tra le cinque Seconde maggiori ne hanno l'esponente $\frac{9}{8}$ appellato con nome particolare Tuono maggiore, due l'esponente $\frac{10}{9}$ appellato con nome particolare Tuono minore. Amendue le nominate ragioni frattanto meritano il titolo di Seconda maggiore; perchè differiscono tra loro per il Comma $\frac{81}{80}$ divario così picciolo, che come vedremo e il temperamento natural della voce, e l'artificiale dei musici strumenti la quasi divai svanire, ~~sminuzzandolo~~, ~~e compartendolo a più intervalli~~ servendosi di un Tuono medio, chè conforme i casi fa figura di entrambi. Tutte e due le Seconde minori, che anche Semituoni maggiori si chiamano, accettano l'esponente $\frac{16}{15}$. Essendo gli elementi diatonici di due specie, ciò serve a maraviglia per rendere vario dell'Ottava il compartimento. Ma fatta la riflessione, che le nostre Seconde di diverso genere differiscon tra loro per un Diesis, o Semituono minore, il quale come l'esperienza ci insegna, si accosta tanto all'egualità, che gli si debbe la denominazione di Unisono ~~maggiore~~ superfluo, ne caveremo la conseguenza, che gli elementi tutti diatonici sono in qualche maniera unisoni, e che la distribuzion dell'Ottava gode la prerogativa di essere varia, ed uniforme nel tempo stesso. La Seconda maggiore $\frac{10}{9}$ supera la minore $\frac{16}{15}$ per il Semituono minore $\frac{25}{24}$. Ora al toccarsi una corda ~~ed~~, l'altra accordata

data nel menzionato Diesis terma gagliardamente in figura di unisono. Perciò nettamente applicasi lo stesso titolo a due intervalli, di cui il Diesis forma la differenza, colla modificazione però di maggiori, o di minori, di superflui, o di diminuiti: Così adattato alla ragione $\frac{10}{9}$ il nome di Seconda maggiore, si dà alla ragione $\frac{16}{15}$ quello di Seconda minore, e chiamata Terza maggiore la frazione $\frac{5}{4}$, si chiama Terza minore la frazione $\frac{6}{5}$.

§ 4. Essendo ognuna delle premesse due Scale un aggregato di tre accompagnamenti consonanti fondamentali, ciascuno di tre suoni composto, intanto contengono sette sole lettere, inquanto la prima e la quinta corda sono a due accompagnamenti comuni. Nel Modo per Terza maggiore la corda C appartiene ai due accompagnamenti perfetti di C e di F, la corda G ai due accompagnamenti perfetti di G e di C. Non altrimenti nel Modo per Terza minore la corda A trova luogo e nel accompagnamento di A e nell' accompagnamento di D, la corda E e nell' accompagnamento di E e nell' accompagnamento di A. Fatta poi la riflessione, che da ogni accompagnamento fondamentale se ne deducono due derivati corrispondenti alle due lettere di mezzo; si possono considerare le nostre Scale come un composto di nove accompagnamenti tre perfetti, e sei derivati. Due accordi toccano a quelle lettere, che sono comuni a due accompagnamenti perfetti ~~comuni~~, ed un solo alle

altre

altre. Metto sotto gli occhi de' Leggitori gli accompagnamenti, che in virtù della origine de' due Modi si debbono a ciascuna lettera; e ciò in doppia maniera, cioè primieramente esprimendoli con lettere e con esponenti conforme lo stile fino ad ora praticato, ed indi contrassegnandoli con note, a cui de' numeri si sovrappongono essi accompagnamenti indicanti. Il numero 3 dinota una Terza, il numero 4 una Quarta, il numero 5 una Quinta, il numero 6 una Sesta. Sotto ogni nota scriverò il suo Basso fondamentale, da cui si imparerà a prima vista, da quale dei tre accompagnamenti rifletti quel ~~lato~~ tale derivato dipenda.

Si ... s .

Accompagnamenti consonanti, che in virtù della origine del Modo C per Terza maggiore competono alle lettere che di esso Modo forman la Scala.

C come corda fondamentale richiede l'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta

C e G

1 $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{2}$

| $\frac{5}{4}$ | $\frac{6}{5}$ |

come Quinta di F l'accompagnamento di Quarta e Sesta maggiore

C F A

1 $\frac{4}{3}$ $\frac{5}{3}$

| $\frac{4}{3}$ | $\frac{5}{4}$ |

D ~~come~~ Quinta di G. vuole l'accompagnamento di Quarta e Sesta maggiore

D		G		B
9/4		3/2		15/8
	4/3		5/4	
		5/3		

e Terza di C vuole l'accompagnamento di Terza e Sesta ambo minori

e		G		c
5/4		3/2		2
	6/5		4/3	
		8/5		

F corda del Sistema di melodia vuole l'accompagnamento perfetto di Terza maggiore e Quinta

F		A		c
4/3		5/3		2
	5/4		6/5	
		3/2		

G come corda del Sistema di melodia richiede l'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta

G		B		d
3/2		15/8		9/4
	5/4		6/5	
		3/2		

come Quinta di C l'accompagnamento di Quarta e Sesta maggiore

G		c		e
3/2		2		5/2
	4/3		5/4	
		5/3		

A Terza di F dimanda l'accompagnamento di

Terza

Terza minore e Sesta minore

A c f .

$\frac{5}{3}$ 2 $\frac{8}{3}$

| $\frac{6}{5}$ | $\frac{8}{5}$ $\frac{4}{3}$ |

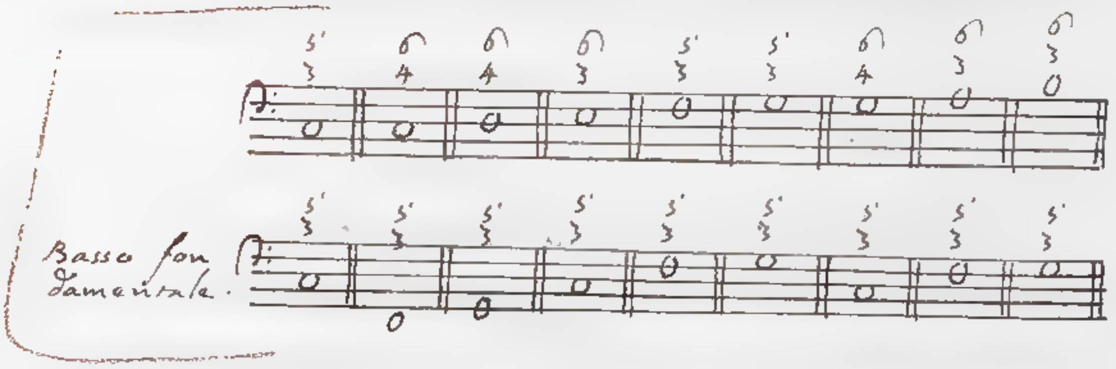
B pure vuole un consimile accompagnamento, essendo Terza di G,

B d g

$\frac{15}{8}$ $\frac{9}{4}$ 3

| $\frac{6}{5}$ | $\frac{8}{5}$ $\frac{4}{3}$ |

Gli stessi accompagnamenti espressi con note, e con numeri conforme l'uso comune



§ 6.

Accompagnamenti consonanti, che in virtù dalla origine del Modo A per Terza minore convengono alle lettere, che di esso Modo compongon la Scala.

A come prima corda del Sistema di melodia dimanda l'accompagnamento di Terza minore e Quinta

A c e ,

1 $\frac{6}{5}$ $\frac{3}{2}$

| $\frac{6}{5}$ | $\frac{5}{4}$ |

come

come Quinta di D l'accompagnamento di Quarta e Sesta minore.

A D F.

2 4/3 6/5

| 4/3 | 6/5 |

| 6/5 |

B essendo Quinta di e, vuole l'accompagnamento di Quarta e Sesta minore

B e G.

9/8 3/2 9/5

| 4/3 | 6/5 |

| 6/5

C Terza di A richiede l'accompagnamento di Terza maggiore e Sesta maggiore

C e a.

6/5 3/2 2

| 5/4 | 4/3 |

5/3

D corda del Sistema di melodia ricerca l'accompagnamento perfetto di Terza minore e Quinta

D F a.

4/3 6/5 2

| 6/5 | 5/4 |

3/2

e in figura di corda del Sistema di melodia ricerca l'accompagnamento perfetto di Terza minore e Quinta

e G h;

3/2 9/5 9/4

| 6/5 | 5/4 |

| 3/2 |

ma

ma come Quinta di A vuole l'accompagnamento derivato di Quarta e Sesta minore

e a c .

3/2 2 12/5

| 4/3 | 4/5 6/5 |

7 Terza di D vuole l'accompagnamento di Terza e Sesta ambo maggiori

7 a d .

8/5 2 8/3

| 5/4 | 5/3 4/3 |

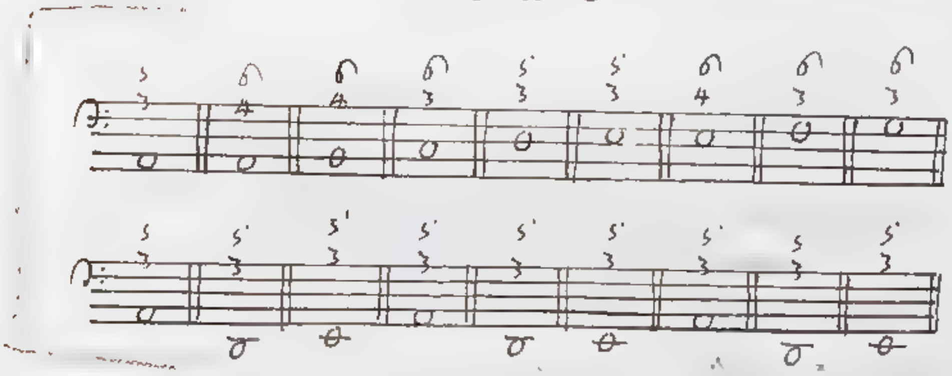
G finalmente siccome anch'essa Terza di e dimanda un simile accompagnamento

G ♮ e .

9/5 9/4 3

| 5/4 | 5/3 4/3 |

Gli stessi accompagnamenti espressi con note, e con numeri conforme l'uso comune.



§ 7. Quando io mi porto da una corda all'altra della stessa Scala, si verifica sempre, che o passi da suono a suono ambo proprj

dal

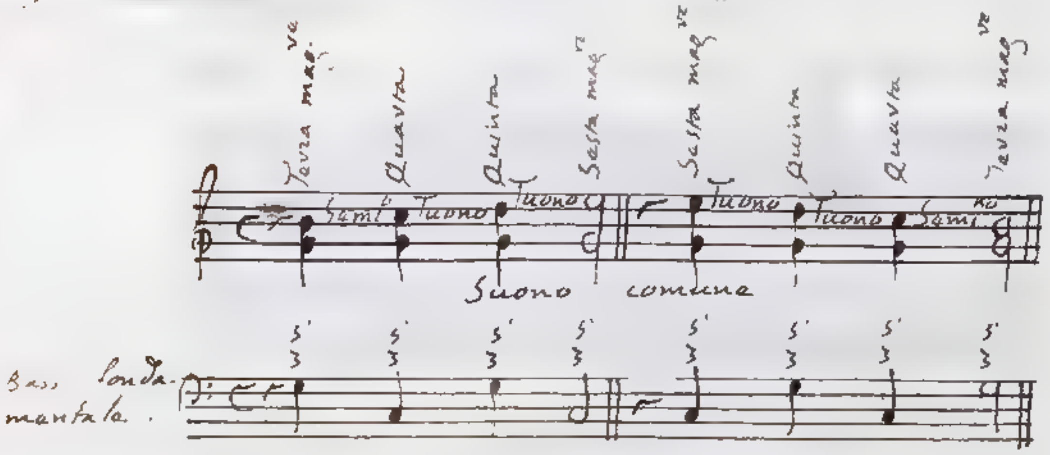
del medesimo perfetto accompagnamento ovvero da suono a suono spettanti a due accompagnamenti perfetti. Nella prima ipotesi i movimenti stanno dentro il confine dello stesso consonante accompagnamento, ed altro non sono che consonanze armoniche melodiosamente adoprate, laonde riesce facile l'intuonarli. Nella seconda ipotesi mi agevola generalmente l'intuonazione la stretta unione, che hanno tra loro per una parte i tre suoni componenti l'accompagnamento perfetto, e per l'altra i tre suoni, che formano il Sistema di melodia. Si faccia transito nel Modo G per Terza maggiore da A a B, e succederà che al passo derivato di melodia A B l'orecchio senza avvedersene ci sottintenda il fondamentale 7 G. Ora il cantare il passo 7 G è facile; perchè 7, G sono corde del Sistema di melodia. Ma cantato il suono 7, è facile da cantarsi il suono A uno de' componenti il Sistema di armonia 7 A c; cantato il suono G, è facile da cantarsi il suono B uno de' componenti il Sistema di armonia G B d; dunque cantato il suono A Terza maggiore di 7, non è difficile che si canti il suono B Terza maggiore di G. Ho scelto a bella posta il passo A B, che non è de' più semplici, siccome quello, per intonare il quale l'unico ajuto, che può avere il senso, si è l'or ora mentovato.

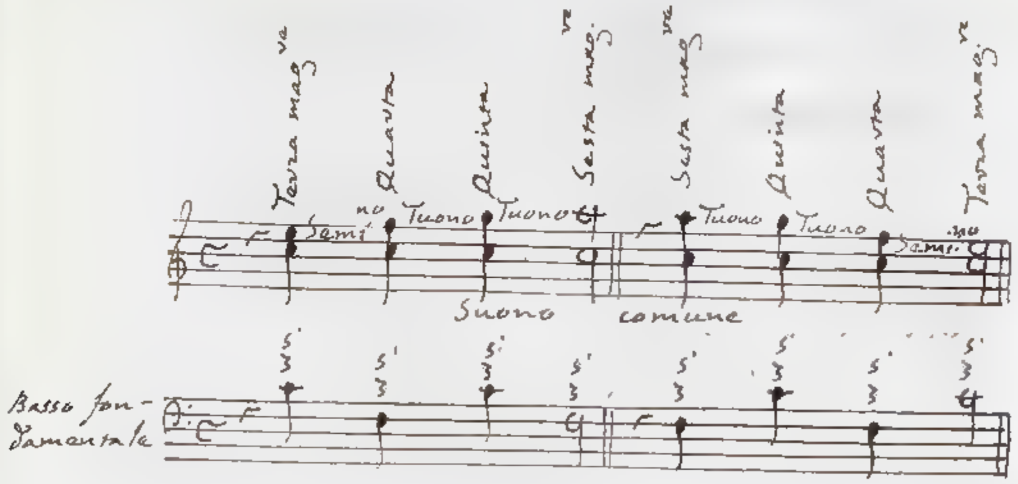
§ 4. Ma mettendosi in pratica i passi di melodia derivati dai fondamentali, che si muovono dalla prima alla quinta corda, o al-

al contrario, dalla prima alla quarta corda, o al contrario, si udirà ha un appoggio di più per aggiustatamente cantarli. Richiami a memoria chi legge, che gli accompagnamenti della prima e dalla quinta corda, della prima e della quarta corda hanno un suono comune, col quale i suoni tutti dell'uno, e dell'altro accompagnamento formano consonanza. Mentre dunque pongo in opera i detti movimenti derivati, passo da una consonanza all'altra, le quali tutte e due allo stesso suono si riferiscono: ciò che ai nostri movimenti facilita, e rende oltremodo grata la intonazione. Vendo ad esaminare tra gli altri quelli, che ascendono, o discendono per una Seconda, a fine di farci sopra delle riflessioni importanti, ed incomincio prima dal Modo per Terza maggiore C

§ 9.

Modo C per Terza maggiore.





Gittato l'occhio su i quattro suoni

B c d e,

$\frac{15}{8}$ 2 $\frac{9}{4}$ $\frac{5}{2}$

| $\frac{16}{15}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{10}{9}$ |

che gradatamente ascendono, o discendono per iscala, osservo, che portandomi dall'uno all'altro contiguo, vengo sempre a passare, come chiaramente dinota il Basso fondamentale, dall'accompagnamento perfetto della quinta corda G a quello della prima C, o al rovescio, ai quali accompagnamenti è comune il suono G. Non altrimenti facendo transito da un suono all'altro vicino tra i quattro

e 7 G A,

$\frac{5}{4}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{5}{3}$

| $\frac{16}{15}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{10}{9}$ |

addiviene ch'io mi porti dall'accompagnamento perfetto della prima corda C a quello della quarta corda 7, o al contrario, i quali contengono in se stessi il suono comune C. Ora GB, Gc, Gd, Ge, ovvero Ce, C7, CG, CA sono in

serie

serve una Terza maggiore, una Quarta, una Quinta, una Sesta maggiore. Facendo per tanto i movimenti per esempio

B		c ,	c		d ,	d		e ,	
$\frac{15}{8}$		2	2		$\frac{9}{4}$	$\frac{9}{4}$		$\frac{5}{2}$	
|	$\frac{16}{15}$	|	|	$\frac{9}{8}$	|	|	$\frac{10}{9}$	|	

o veramente il simile

e		F ,	F		G ,	G		A ,
$\frac{5}{4}$		$\frac{4}{3}$	$\frac{4}{3}$		$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$		$\frac{5}{3}$
|	$\frac{16}{15}$	|	|	$\frac{9}{8}$	|	|	$\frac{10}{9}$	|

vengo a passare dalla Terza maggiore alla Quarta per mezzo della Seconda minore $\frac{16}{15}$, dalla Quarta alla Quinta per mezzo della Seconda maggiore, o Tuono maggiore $\frac{9}{8}$, dalla Quinta alla Sesta maggiore per mezzo della Seconda maggiore, o Tuono minore $\frac{10}{9}$; ed ho il vantaggio, che ogni coppia di consonanze allo stesso suono si riferisca G in un caso, c nell'altro.

§ 20. Le Seconde, minore $\frac{16}{15}$, maggiore $\frac{10}{9}$ piacciono nella melodia, quando servono di tramite per transito da una consonanza perfetta ad una imperfetta, o al rovescio, delle quali son differenze. Applichisi loro ciò che ho detto (Cap. 2. § 26.) della Seconda maggiore $\frac{9}{8}$ differenza fra le due consonanze perfette Quarta, e Quinta, colla avvertenza però, che essa è di grado superiore; perché appunto differenza di consonanze amendue perfette.

§ 21 I quattro suoni B c d e,

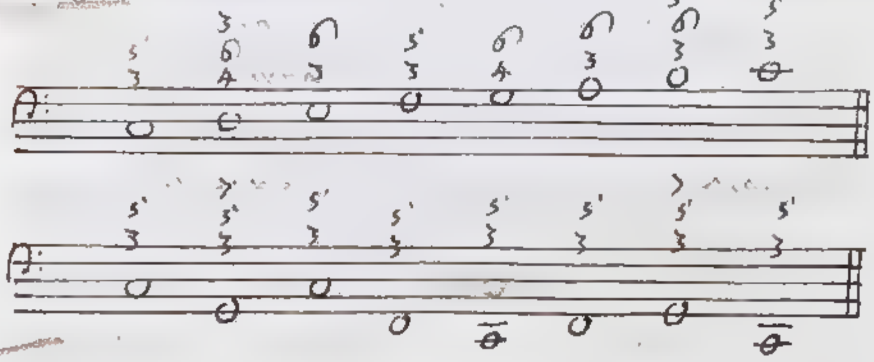
come

come pure i quattro e 7 G A nascenti, quelli dai due accompagnamenti perfetti G B d, C e G che hanno per basi le corde quinta, e prima, ed un suono comune G, e questi dagli accompagnamenti C e G, 7 A c, che hanno per basi le corde prima, e quarta, ed un suono comune C, altro non sono, che i due Tetracordi degli antichi Greci *Hypaton*, e *Meson*. Di sette movimenti di grado, o vogliam dire Seconde contenuti nel Diatonico per Terza maggiore, tre B c, c d, d e, che sono differenze di consonanze riferite al suono comune G, ci vengono somministrate dal Tetracordo B e. Altrettanti e 7, 7 G, G A differenze di consonanze riferite al suono comune C si ritrovano nel Tetracordo e A. Solamente la Seconda maggiore A B, che serviva per passare dalla più acuta corda del Tetracordo *Meson* alla più grave del *Diazeugmenon* equisono al *Hypaton*, non ha luogo in veruno dei nominati Tetracordi, ed è appunto quella, cui manca la notata proprietà di dipendere da due accordi aventi un suono comune, le cui basi stiano fra loro in consonanza perfetta. L'origine non primitiva, che i Maestri Greci attribuivano al Sistema Diatonico, non mi lascia credere, che le esposte perfezioni dei due Tetracordi *Hypaton*, e *Meson* potessero mai loro esser note. Fa di uopo dunque dire, che l'orecchio abbia prima insegnato agli uomini il Sistema Diatonico, ed additato poscia ai Maestri, che ci han meditato

sopra

sopra, il legamento che passa fra i quattro suoni del medesimo Tetracordo

§. 12. Dalle cose dette è agevole da cavarsi la conseguenza, che volendo ascendere gradatamente dalla prima corda all'ottava del Modo C per Terza maggiore, i più congrui accompagnamenti, che in serie si possano attribuire alle corde diatoniche, sono quelli che l'origine, e le proprietà dei due Tetracordi BC, CA somministrano. All'accompagnamento consonante fondamentale della quinta corda G ci ho aggiunta la Settima, la quale lascia meno scoprire nell'accordo derivato di Quarta e Sesta conveniente alla seconda corda D il rivoltamento della Quinta, e rende più necessario, e per conseguenza più atto a conchiudere il passo BC dalla settima corda all'ottava. Spiegherò meglio le cose, che or solamente accenno, mentre tratterò della Settima (a). Avverto che il numero indicante la dissonanza l'ho scritto al di sopra di que' due, che esprimono il consonante accompagnamento.



Basso fondamentale.

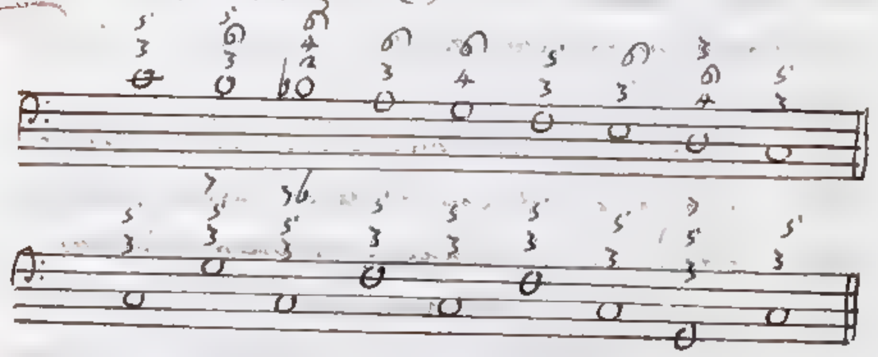
Esaminato il sovrapposto esempio si scoprirà che

(a) Libro terzo, Cap. 12.

che trattone un solo caso, il Basso fondamentale si move sempre per consonanze perfette, conforme la primaria intenzione del Sistema di melodia, dalla prima alla quinta corda, dalla quinta alla prima, dalla prima alla quarta, dalla quarta alla prima &c.: incontri tutti, ne' quali i due accompagnamenti contigui hanno un suono comune, che serve loro di connessione.

§. 13. Chi tentasse d'usare la stessa progressione di accompagnamenti discendendo dall'ottava corda alla prima incontrerebbe il passo B A, che riesce duro all'orecchio, mentre ad amendue le corde B, A si adatti l'accompagnamento di Terza minore, e Sesta minore. Deriva esso passo dal fondamentale G 7, della imperfezione del quale prodotta dal paragone di B con 7 favelli parola (Lib. 2. Cap. 2. § 4.) Il P. Francescantonio Vallotti eccellente Maestro di Cappella nel Tempio di S. Antonio di Padova schiva il nominato passo, introducendo fra B, ed A il suono B♭, a cui assegna l'accompagnamento B♭ c e g di Seconda, Quarta, e Sesta derivato dal fondamentale C e G, al quale s'è aggiunta la dissonanza B♭, che alla base C corrisponde in Settima minore. A cagione di evitare la Quarta maggiore 7 B, ch'essendo composta di tre Tuoni si chiama Tritono, ammisero gli Antichi fra le diatoniche la corda B♭, dando luogo in grazia di essa al Tetracordo Sinemmenon

menon nel Sistema Diatonico. Col mezzo del descritto artifizio ottiene il P. M. Vallotti il bellissimo effetto, che il Basso fondamentale cammini sempre per consonanze perfette. Avverto che l'accordo C e G B♭ appartiene al Tuono F per Terza maggiore, a cui fa transito il passo B B♭ ... Dei Tuoni subordinati al Tuono principale ne terrò discorso nel Capitolo quinto. Si serve il P. Vallotti della medesima serie di accompagnamenti anche per salire dalla prima corda all'ottava, potendo in certi casi la Settima minore ascendere per un minor Semituono, come potrò vedere a suo luogo. (a)

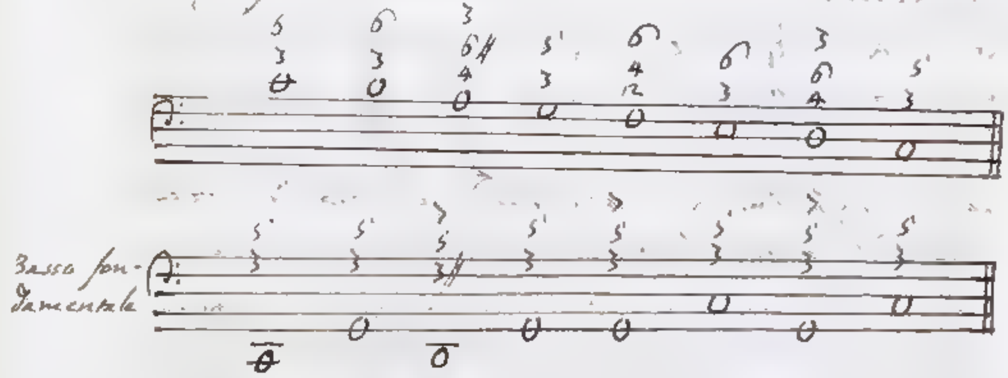


Basso fondamentale

Si sfugge altresi la cattiva relazione di B ad F, accrescendo il suono F per un Diesis. Quindi il lodato P. Vallotti pone anche in opera scendendo dalla ottava corda alla prima la sottoposta successione di accordi. L'accompagnamento D F♯ A c compete al Tuono G per Terza maggiore, dal quale si ritorna al Tuono principale, mediante l'accompagnamento G B d f. Conciossiachè mentre il Tuono principale è per Terza maggiore

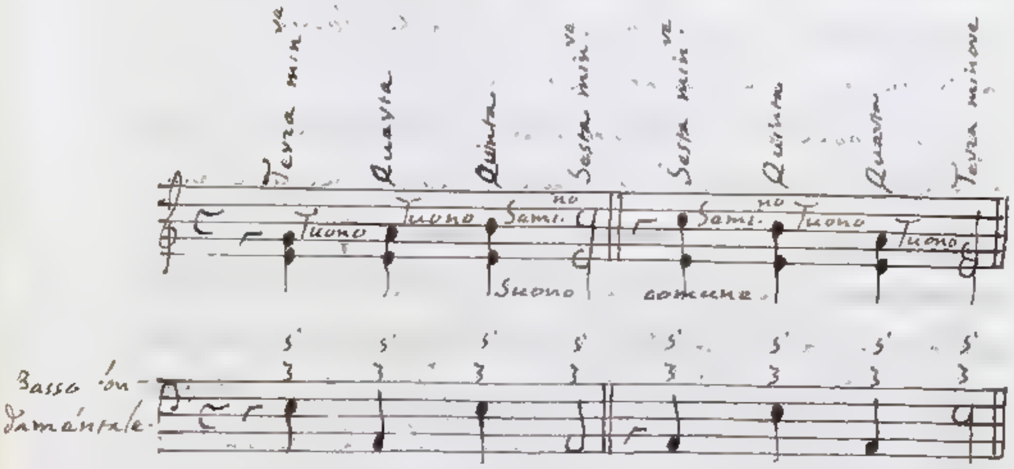
(a) Libro terzo, Cap. 2

maggiore, la modulazione al Tuono subordinato, cui serve di base la quinta corda, è più elegante di quella, che si porta al Tuono sulla quarta corda fondato (a), interverrà che fra le due serie di accordi discendenti dalla ottava corda alla prima, quella posta in secondo luogo si incontri molto più frequentemente nelle musiche composizioni. Anche in essa il Basso fondamentale si move continuamente per consonanze perfette. Le cose che dirò intorno le Cadenze (b), metteranno viè più in chiaro delle nostre serie la perfezione.

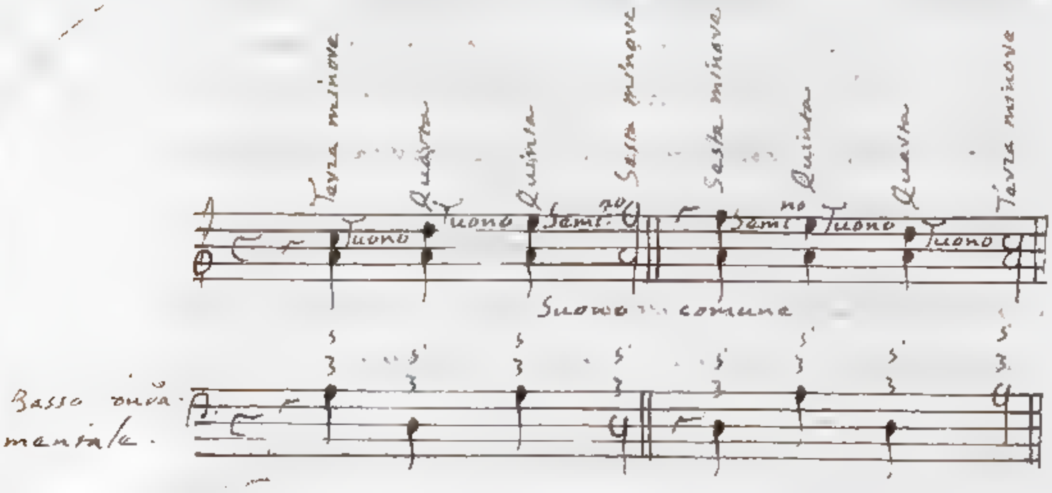


§ 14

Modo A per Terza minore.



(a) Cap. 5. § 5. (b) Lib. 2. Cap. 1



Nel Modo A per Terza minore si rinvengono due Tetracordi

G	a	♮	c	,	c	D	e	f
$\frac{9}{5}$	2	$\frac{9}{4}$	$\frac{12}{5}$		$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{8}{5}$
$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$			$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	

ignoti agli Antichi, nei quali le Seconde procedono dall'acuto al grave coll'ordine stesso, con cui nei due del Modo per Terza maggiore montano dal grave all'acuto. Il primo Tetracordo nasce dagli accompagnamenti e G ♮ della quinta corda e, A C e della prima corda A, che hanno il suono e comune. G con e forma Terza minore. Ascendendo per una Seconda maggiore $\frac{10}{9}$, si perviene al suono a, che forma Quarta con e. Seguitando a salire per la Seconda maggiore $\frac{9}{8}$, ci si presenta il suono ♮, che ad e corrisponde in Quinta. Finalmente movendo un passo di Seconda minore $\frac{16}{15}$, si fa transito alla corda c, che ad e si riferisce in Sesta minore. Egli è da notarsi, che la Seconda $\frac{10}{9}$ nei Tetracordi del Modo per Terza maggiore ci

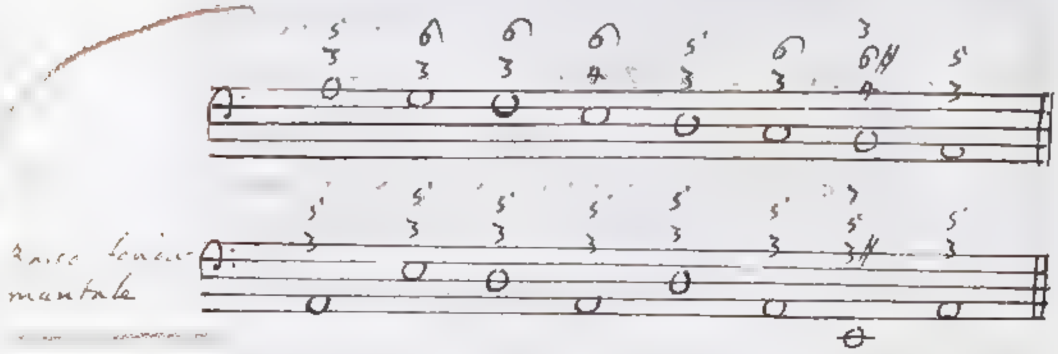
si è

si è affacciata come differenza fra la Quinta, e la Sesta maggiore, e qui mutato aspetto comparisce in qualità di divario fra la Terza minore; e la Quarta. La stessa riflessione si faccia intorno la Seconda minore $\frac{16}{15}$, che nei Tetracordi del Modo maggiore era differenza fra la Terza maggiore, e la Quarta, e nel nostro caso si trova differenza fra la Quinta, e la Sesta minore. Il secondo Tetracordo C D E 7 trae la sorgente dagli accompagnamenti A C E della prima corda A, D 7 A della quarta corda D, in ambo i quali il suono A trova luogo. Facciasi intorno il Tetracordo C 7 un esame consimile a quello, che del Tetracordo G C abbiamo or ora finito.

§ 15 Mentre nel Modo per Terza minore si discende gradatamente dall'ottava corda alla prima, la più semplice serie di accompagnamenti competenti alle corde di esso Modo è quella, che si deduce dalla origine dei due Tetracordi G C, C 7. Avverto che se il passo B A. derivato dal fondamentale E A ha da lasciar pago l'udito, egli è necessario l'accrescere per un Diesis la Terza dell'accompagnamento E G ♮, o sia la Sesta dello accompagnamento derivato B E G, trasformandola di minore in maggiore col mezzo della introduzione della settima corda artifiziale G♯. Veggasi ciò che dico in tale proposito (Lib. 2. Cap. 2 § 11. 12.), nel qual luogo dimostro, che senza l'opportuno soccorso della

settima

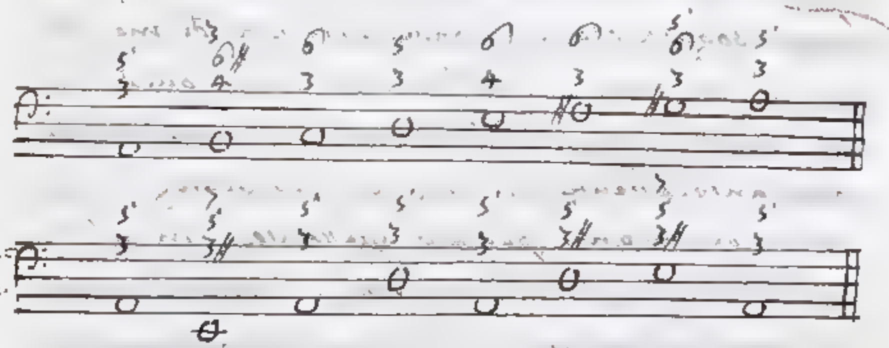
settima corda artificiale non si può usare nè in figura di principale il Modo per Terza minore, assegnandolo per base ad una musica compos-izione, nè in figura di subordinato, mettendolo in mezzo alla cantilena.



Serviranno gli stessi accordi anche per ascendere dalla prima corda all'ottava, purchè si sostituisca la settima corda artificiale alla naturale non solo nell'accompagnamento B e G, ma ancora nell'altro G ♮ e. Dato adito in questo accompagnamento al suono artificiale G#, e fatta la riflessione, che dalla sesta corda naturale F alla settima artificiale G# c'è il passo di Seconda superflua F G#, la di cui intonazione riesce alquanto scabrosa, agevolmente si scopre essere altresì necessaria la sesta corda artificiale F#, che supera la naturale F per un Semituono minore. Col mezzo di essa si conseguirà il bell'effetto di poter ascendere dalla quinta corda all'ottava nel Modo per Terza minore per i medesimi gradi facili da intonarsi di due Tuoni, e di un Semituono maggiore, per cui nel Modo per Terza maggiore parimente si ascende dalla quinta corda all'ottava.

Noti

Noti chi legge, che la sesta corda artificiale suppone la settima parimente artificiale; di maniera che quella ha da essere necessariamente o preceduta, o seguita da questa. Non usando la settima corda artificiale, cessa il motivo di alterare la sesta corda. Dunque in tal caso la sesta corda artificiale sarebbe senza ragione, e riuscirebbe conseguentemente ingrato all'orecchio. In luogo delle corde naturali sesta, e settima surrogare le artificiali, ci si presenta la seguente Scala artificiale del Modo per Terza minore.



Basso fondamentale.

§. 16. E qui mi par tempo di spiegare una verità, che quantunque confermatissima dalla esperienza, pure ha l'aspetto di paradosso, ed è che trasferendosi la melodia con un passo fondamentale dalla base di un accompagnamento perfetto a quella di un altro, i passi derivati propri delle parti acute piacciono più, quando vanno di grado, che quando vanno di salto, quantunque il salto sia consono. Si intenda ciò detto in parità di circostanze, e mentre non ci sia qualche particolar ragione in contrario. Ho avvertito (Cap. 2. § 26. Cap. 3 § 10.),

che

che le Seconde $\frac{9}{8}$, $\frac{10}{9}$, $\frac{16}{15}$ melodiosamente adoprate recan diletto, perchè servono per passare da consonanza a consonanza, ed ora aggiungo che se ci proveremo di usarle come mezzo per trasferirci da una consonanza ad una dissonanza, riusciranno sempre piccanti, e talvolta sì fattamente, che meriteranno una totale esclusione dal Contrappunto. Di tal sorta sarebbe per esempio la Seconda maggiore $\frac{9}{8}$, quando si ponesse in opera per far transito nel Modo per Terza maggiore da c Quinta di f a d Nona di C. Ad una stessa legge soggiacciono i passi derivati di melodia, benchè consoni. Se la consonanza guida da un suono proprio dell'accompagnamento perfetto antecedente ad un suono al susseguente accompagnamento perfetto spettante, in tal caso recherà piacere al sensorio. Ma se serve di tramite per passare da una consonanza ad una dissonanza, si troverà di natura pungente, ed in moltissimi incontri non potrà essere sopportata. Mi vaglia d'esempio il intollerabile passaggio nel Modo per Terza maggiore da G base dell'accompagnamento G B d, a B Settima maggiore aggiunta all'accompagnamento C e G. Se ne deduca la conseguenza, che considerati poco in se stessi i passi derivati di melodia, si ha principalmente la mira per giudicarli o dolci o piccanti, al termine dal quale partono, ed a quello dove conducono. Ho detto considerati poco

in

in se stessi; perchè non può negarsi, che essendo il resto pari, un salto di consonanza non riesca più soave di uno di dissonanza.

§ 17. Dalle cose finora esposte uno scarso vantaggio si può inferire nella melodia derivata dai salti di consonanza sopra i passi di grado; il quale viene di gran lunga superato dalle particolari prerogative, che hanno questi ultimi. E primieramente non è da trascurarsi relativamente ai Cantanti, che i movimenti di grado tornano loro comodi, portando pochissima alterazione nell'organo della voce, la quale perciò ci si fa sentire eguale, e soave. Ma passando a cose che abbraccino qualunque specie di Musica; quando una parte cammina di grado, si trasferisce essa da un suono dell'accompagnamento perfetto antecedente all'immediatamente contiguo del conseguente, senza ommetterne alcuno di mezzo, che da un'altra parte venga toccato: con che l'orecchio ha facilità di seguirne con suo piacere sicuramente, e senza essere frastornato la traccia. Inoltre usati i movimenti di grado, in noi si risveglia il grande diletto, che si passi dall'una all'altra fondamentale armonia con pochissima modificazione delle parti acute, di maniera che colla massima facilità si ottiene un effetto compiuto. Queste sono le ragioni, che presentemente allegar si possono, per dilucidare una verità corroborata dalla esperienza, e dal sentimento comune dei Maestri di Cappella.

Per

Per altro osserveremo trattando delle dissonanze o armoniche, e regolari, e principalmente considerate dal Contrappunto, o usate alla sfuggita, ed in guisa di appoggiatura (a), che vogliono esser sempre risolte di grado, riuscendo disgustosissima la risoluzione per salto, quantunque consono. Ciò serve per vie più stabilire, doversi nella melodia derivata preferire in parità di circostanze i movimenti di grado a quelli di salto.

§ 18. La sola differenza di consonanze, che non ha luogo nei due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore, si è il Semituono minore $\frac{25}{24}$ divario fra le due Terze, e fra le due Seste. Ciò debba ascriversi a perfezione dei nostri due Modi; imperciocchè il Semituono minore produce una melodia, la quale è ben convenient, come vedremo, all'indole del Sistema Cromatico, ma non si accorda gran fatto colla maestà del Diatonico. Avverto prima di ogni altra cosa, che il Semituono minore $\frac{25}{24}$ è differenza fra due consonanze imperfette; laddove le Seconde diatoniche hanno la proprietà di essere differenza o di due consonanze perfette, o almeno di due consonanze una perfetta, e l'altra imperfetta. Oltre a ciò abbiamo notato (§ 3) essere il Semituono minore un elemento così picciolo, che meritamente può adattarglisi il titolo di Unisono superfluo. Toccate nel tempo stesso due corde corrispondenti nel

Detto

(a) Libro terzo, Cap. primo.

detto elemento, ci si fa manifestamente sentire un Unisono scordato con disgusto ~~grandissimo~~ dell'orecchio: e quindi il Semituono minore vuol essere ~~assolutamente~~ escluso dall'armonia. Si ammetta nella melodia, ma non nella più perfetta; imperciocchè quantunque in tal caso si usi come differenza di consonanze, e le due corde componenti esso Semituono si tocchino una dopo dell'altra; non ostante ciò udendosi il secondo suono, resta nel senso il vestigio del primo, e qualche benchè non chiara idea si forma di questo scordato Unisono. A Bologna, ove tanto fiorisce la Musica, il fare de' Semituoni significa lo stesso, che il far delle smancerie. Se ad una nota anteponesi il segno ♯, cui si dà nome di Diesis, la fa esso crescere sopra la nota naturale per un minor Semituono. Un contrario effetto produce la cifra b appellata B molle, la quale messa avanti di una nota serve a renderla più grave della naturale per un Semituono minore. Amendue i segni per tanto indicano il Semituono minore, che si aggiunge nel primo caso alla nota naturale, e nel secondo ad essa si leva. Lo ascendere adunque per un Diesis, o il discendere per un B molle, altro non significa, che alzare o calare la voce per un minor Semituono.

Capitolo Quarto.
Dei Modi ch'hanno comune la Scala.

§. 1. Abbiamo osservato (Cap. 3. §. 1.) che

che le Scale dei due Modi C per Terza maggiore, A per Terza minore sono interamente formate dalle sette lettere naturali A, B, C, D, E, F, G senza alterazione alcuna di Diesis, o di Bmolli: essi Modi adunque accettano la stessa Scala con il solo divario, che il primo ha per base la lettera C, il secondo ha per base la lettera A. Affinchè anche nel Modo minore cadano più facilmente sotto degli occhi i rapporti dei suoni tutti a quel della base A, ho stimato bene di esprimere questo suono per l'unità. Per altro adattato alla lettera A come nel Modo maggiore C il suono $\frac{5}{3}$, e determinati gli altri suoni in relazione a questo, o sia fondato il Modo minore sulla sesta corda A del maggiore, ne risulta la seguente Scala:

A	B	c	d	e	f	g	a
$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2	$\frac{20}{9}$	$\frac{5}{2}$	$\frac{8}{3}$	3	$\frac{10}{3}$

$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$

Trasportate all'Ottava bassa le lettere c, d, e, f, g, a, ci si presenta la Scala

C	D	E	F	G	A	B	c
1	$\frac{10}{9}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2

$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$

che nei valori dei suoni proprj delle lettere C, E, F, G, A, B, c è perfettamente uniforme con quella del Modo C per Terza maggiore: la unica differenza consiste nel valore del suono D, che il Modo maggiore fa crescere

sopra

sopva C per la Seconda maggiove $\frac{9}{8}$, ed il Modo minove per la Seconda parimente maggiove $\frac{10}{9}$. Ho già detto (Cap. 3. §. 3.) che la Seconda maggiove $\frac{9}{8}$ supeva l'altva $\frac{10}{9}$ per il Comma $\frac{81}{80}$ divavio così picciolo, che come vedvemo e il tempevamento natuval della voce, e l'avtifficiale dei musici stvomenti fa dileguave, sevvendosi di una Seconda maggiove media, che confovme le civcostanze pvende la figuva di antvambe. Quindi manifestamente si scopve abbvacciavsi adequatamente la stessa Scala dai due Modi per Tevza maggiove e per Tevza minove, il secondo dei quali sia fondato sulla sesta covda del pvimo, di maniera che il suono pvincipale A covvisponda in Sesta maggiove al di sopva di C, e conseguentemente in Tevza minove al di sotto di C. Messo in opeva il tempevamento, l'adequazione passa in equalità, sevvendo in fatti in qualunque stvomento la stessa Scala ai due Modi C per Tevza maggiove, A per Tevza minove.

§. 20. L'accovdavsi che fanno i due Modi C per Tevza maggiove, A per Tevza minove nell'accettave la stessa Scala, lega talmente fva lovo questi pvincipj per altvo divevsi, che viesce semplice ed elegantissimo il passaggio da un Modo all'altvo. Riconoscendo ciascuna lettera diatonica l'ovigine o dal Modo maggiove C, o dal Modo minove A, savà capace degli accompagnamenti, che dipendono da antvambi i Modi, ed io ottevvò di tvastevivmi da Modo a Modo, attvibuendo ad una data covda, pvima un accompa=

gnamento

gnamento conveniente ad un Modo, ed unì alla stessa corda, o ad una diversa uno di quegli accompagnamenti, che l'altro Modo richiede. Componendo per il Modo maggiore C mi servirò degli accompagnamenti del Modo minore A nei luoghi secondarj, riserbati come è dovere i posti più distinti agli accompagnamenti proprj del Modo maggiore C. Tutto all'opposto se la cantilena sarà fondata sul Modo A per Terza minore, dovrò far uso nel principio, nel fine, ed in altre principali circostanze degli accompagnamenti al Modo A convenienti; ma nei siti di minore rilievo porrò in opera gli accompagnamenti suggeritimi dall'origine del Modo C per Terza maggiore; con che darò vaghezza e varietà alla musica composizione.

§. 3. Le seguenti avvertenze mostreranno vie più la stretta connessione fra i nostri due Modi, la quale dipende da ciò, che gli accompagnamenti di un Modo hanno dei suoni comuni con gli accompagnamenti dell'altro. Trasferendomi dagli accompagnamenti del Modo maggiore a quei del minore, o al rovescio, io distinguo tre specie di movimenti fondamentali di melodia. Alcuni si fanno per consonanze perfette, altri di grado all'insù, o all'ingiù, e gli ultimi finalmente per consonanze imperfette. Della prima specie non ci sono che i due passi GD, DG uno contrario dell'altro. Richiami a memoria chi

legge

legge ciò che ho notato (Cap. 3. § 4.) vale a dire che due accompagnamenti fondamentali, le cui basi si corrispondono in consonanza perfetta, hanno un suono comune. Di fatto i due accompagnamenti perfetti G B d , D F A, da cui sono formati i sovrapposti passaggi G D , D G hanno il suono comune D. Sei si contano i movimenti della seconda specie, tre C D , G A , E F di Seconda all'insù, ed altrettanti D C , A G , F E di Seconda all'ingiù; nè gli accompagnamenti perfetti fondati sulle corde componenti essi passaggi hanno verun suono comune. I passaggi finora ricordati non sono che imitazioni di quelli, che o nel Modo maggiore, o nel Modo minore si trasferiscono dall'una all'altra della tre corde prima, quarta, e quinta, dalle quali è composto il Sistema di melodia. Anzi se ho da dire la mia opinione, penso che i due accompagnamenti, ond'è formato uno de' nostri passaggi, propriamente si debbano attribuire allo stesso Modo del numero di quelli misti, secondarj, e derivati, dei quali indi a poco farò parola. Per esempio il passaggio C D si muove dalla quarta corda C verso la quinta D del Modo misto G, che adatta al suo Sistema di melodia G c d gli accompagnamenti consonanti, due per Terza maggiore G B d , c e g, ed uno per Terza minore d f a. [illegible]

§. 4. I passi che senza contraddi-

zione

zione conducono da un Modo all'altro, sono quelli della terza specie, che mi restano ancora da considerare. Cinque CA, FD, GE, AF, EC discendono per una Terza, o ascendono per una Sesta, ed altrettanti AC, DF, EG, FA, CE ascendono per una Terza, o discendono per una Sesta. Si reputa lo stesso passaggio il discendere per una Terza, e l'ascendere per una Sesta, che unite insieme compian l'Ottava; e così parimente l'ascendere per una Terza, e il discendere per una Sesta. Per esempio discendendo per la Terza minore FD, e montando per la Sesta maggiore Fd faccio transito nel primo caso da F a D grave, e nel secondo da F a d acuto. Ora fra i movimenti FD, Fd passa la stessa equisonanza, come fra i suoni D, d che in Ottava rispondonsi. Perciò in avvenire non farò menzione che dei soli passaggi di Terza all'ingiù, e all'insù, i quali sono più comodi da intonare dei corrispondenti di Sesta, e vengono nel Contrappunto più frequentati.

§ 5. Trasferendosi adunque i passaggi di Terza all'ingiù, e all'insù da principio a principio, se hanno da recare, come in fatti succede, non picciol diletto all'udito, egli è necessario che gli accompagnamenti, onde sono formati, abbiano uno stretto legamento tra loro. Abbiamo osservato che i passi, ai quali ha principalmente la mira il Sistema di melodia, cioè

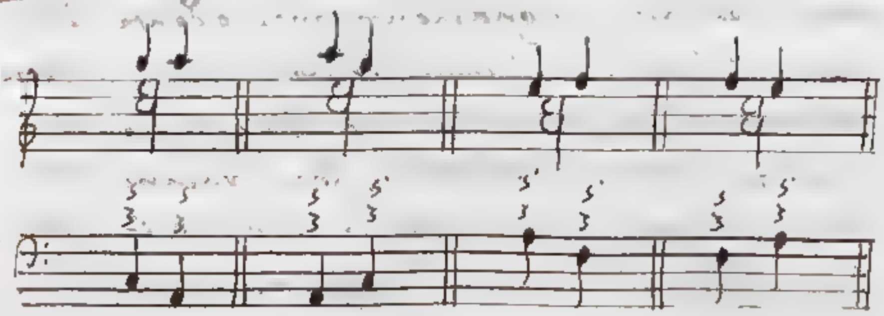
a dire

a dire di Quarta, e di Quinta all'insù, e all'ingiù, sono composti di due accompagnamenti ch'hanno un suono comune. A cagione pertanto di supplire alla minor perfezione dei movimenti di Terza all'insù, e all'ingiù, riesce opportuna la proposta, che non uno, ma due suoni sono comuni negli accordi componenti i mentovati passaggi. Ora contandosi tre suoni diversi e non equisoni nell'accompagnamento consonante, ed avendo gli accordi dei nostri passaggi due suoni comuni, egli è chiaro che schierandomi dall'uno all'altro accordo, non avrò a variare che un suono solo, e conseguentemente il passaggio riuscirà oltremodo facile, ed elegante. Per ben capire il motivo della notata comunione di due suoni, si osservi che in qualunque accompagnamento perfetto o per Terza maggiore, o per Terza minore la Quinta è divisa in due Terze. Chiamerò inferiore quella che risponde al Basso, ed all'altra darò il nome di superiore. Nei passaggi di Terza all'ingiù la Terza inferiore dell'accompagnamento antecedente diviene superiore nel conseguente, e tutto all'opposto nei passi di Terza all'insù la Terza superiore dell'accompagnamento antecedente diviene inferiore nel conseguente. Tra sei Terze ch'hanno luogo nei tre accompagnamenti C e G, F A c, G B d, che formano il Modo maggiore C, cinque Ce, eG, FA, Ac, GB si ritrovano negli accompagnamenti

proprj

proprj del Modo minore A, ACe, DFa e G♯: e questa è la ragione, per cui cinque, e non più si contano i movimenti fondamentali di Terza all'ingiù; ed altrettanti quelli di Terza all'insù. Solamente la Terza Bd spettante all'accordo GBd del Modo maggiore non ha luogo negli accompagnamenti del Modo minore; nè parimente la Terza DF, ch'è la inferiore dell'accompagnamento DFA spettante al Modo per Terza minore, si rinviene negli accompagnamenti del Modo maggiore. Non creda frattanto il Lettore, che (non parlando presentemente dell'uso, che sì fatte Terze hanno ne' Modi maggiore, o minore, a cui appartengono) siano esse per rimanere infruttuose. Vedremo quale posto lor tocchi ne' Modi derivati, da' quali pure viene accettata la Scala naturale Diatonica.

§ 6. Col salto di Terza minore all'ingiù, o di Terza maggiore all'insù passa da un accompagnamento per Terza maggiore ad uno per Terza minore, e tutto all'opposto succede con i salti contrarj. Veggansi i sottoposti quattro esempj,



Basso fondamentale.

i quali

i quali metteranno altresì sotto gli occhi, che da suono a suono non comune ai due accompagnamenti si fa transito per una Seconda. Si ricorderà il Lettore aver io trattato (Cap. 3. § 16. 170) della squisitezza grande dei movimenti di grado nella melodia derivata dalle parti acute. Quando il salto è di Terza minore per esempio CA, ovvero AC, si ascende o si discende da un suono all'altro non comune ai due accompagnamenti CEG, ACE per una Seconda maggiore $\frac{10}{9}$ GA, ovvero AG. Nei Tetracordi del Modo maggiore ci si è presentata come differenza fra la Quinta e la Sesta maggiore, nei Tetracordi del Modo minore come differenza fra la Terza minore e la Quarta. Qui la nostra Seconda $\frac{10}{9}$ assume veramente questa figura, comparendoci avanti nel tempo stesso e come divario fra la Quinta CG e la Sesta maggiore CA, e come divario fra la Terza minore EG e la Quarta EA. Se il salto è di Terza maggiore AF, ovvero FA, si passa da suono a suono non comune ai due accompagnamenti per una Seconda minore $\frac{16}{15}$ EF, o veramente FE, la quale si trova differenza fra la Quinta AE e la Sesta minore AF secondo ciò che abbiamo notato nei Tetracordi del Modo minore, ~~come~~ ed altresì fra la Terza maggiore CE, e la Quarta CF secondo ciò che abbiamo notato nei Tetracordi del Modo maggiore. Ella è cosa chiara, che il doppio paragone dei suoni G, A con i due

suoni

suoni C, e comuni ai due accompagnamenti CEG, ACE facilita oltremodo la intonazione della Seconda maggiore GA, ovvero AG, e rende conseguentemente eleganti i passaggi fondamentali di Terza minore, dei quali abbiamo fatta menzione. Una pari riflessione si applichi alla Seconda minore EF, ovvero FE, ed ai passaggi fondamentali di Terza maggiore.

§ 2. Oltre i due Modi principali e regolari C per Terza maggiore, A per Terza minore se ne numerano cinque altri secondarj e derivati, che si accordano anch'essi nell'accettare la Scala naturale diatonica. Detratte dalle sette lettere naturali le due C, A, che servono di base ai due Modi regolari C per Terza maggiore, A per Terza minore, restano le cinque D, E, F, G, B, su cui si fondano i nostri Modi derivati, che da esse desumono il nome. Nei due Modi regolari C maggiore, A minore la comune Scala diatonica è determinata dall'aggregato di due Sistemi uno di armonia, l'altro di melodia. Nei cinque Modi derivati tutto al rovescio, ella è la Scala diatonica che determina relativamente ad ognuna il Sistema di melodia; e gli accompagnamenti di Terza e Quinta alle rispettive corde melodiche convenienti. La unica mira dei Modi, dei quali parlo, è di essere uniti ai principali C maggiore, A minore, e di convenire con loro nell'accettare la stessa Scala;

Scala; di modo che in grazia della unità dal principio si ovecchia ode con piacere qualche alterazione e nei Sistemi di melodia, e negli accompagnamenti perfetti, s'appaga che gli accompagnamenti allo stesso Modo spettanti siano di varia natura; e che talora alle corde più perfette tocchino i meno perfetti: cose tutte che in Modi da potersi usare come principali, e come fondamento di qualche musica composizione riuscirebbero disgustose. Le particolarità qui in succinto accennate si capiranno chiaramente per mezzo delle annotazioni che a ciascuno dei cinque Modi anderò facendo.

§ 4

Origine del Modo derivato D dipendente dall'applicare al Sistema di melodia D G A tre accompagnamenti di Terza e Quinta formati interamente di corde naturali.

D F A

G B d

A C e

Scala naturale diatonica, che risulta dai soprascritti accompagnamenti.

D e F G A B C d

Il nostro Modo D è dotato di un perfetto Sistema di melodia D G A. Sappia il Lettore che nelle presenti ricerche non metto in conto il divario del Comma $\frac{81}{80}$, il quale suppongo già fatto svanire dai temperamenti, di maniera che le due Scale dei Modi maggiore C,

minore

minore A in una sola temperata convengano, nella quale siano adeguatamente giuste tutte le consonanze e melodiche, e armoniche. Considerati i tre accompagnamenti consonanti perfetti applicati al Sistema melodico D G A; trovo corrispondere Terza minore e Quinta alle corde prima D, quinta A; ed adattarsi poi un più squisito accompagnamento di Terza maggiore e Quinta a G quarta corda. Mercè questa varia indole di accompagnamenti al Modo D compete il titolo di misto, non essendo interamente nè per Terza minore, nè per Terza maggiore. Riguardato il Modo D come servente ai principali C maggiore, A minore, non c'è che ridire; ma chi volesse usare il Modo come principale e perfetto, darebbe di petto nello inconveniente di trattar meglio delle altre due la quarta corda G, che fra le componenti il Sistema di melodia è la meno pregevole. Scemato la il suono B per un B molle, onde a G corrisponda l'accompagnamento per Terza minore, il nostro Modo D diviene regolare per Terza minore.

§ 9.

Origine del Modo derivato e dipendente dall'applicare al Sistema melodico C A B tre accompagnamenti di Terza e Quinta interamente composti di corde naturali.

E ..... G ..... B

A ..... C ..... E

B ..... D ..... F

Scala naturale diatonica risultante dai sovrapposti accompagnamenti.

E F G A B C D E

Esatto parimente si è il Sistema melodico del Modo E, e simili fra loro si trovano gli accompagnamenti di Terza minore e Quinta corrispondenti alle corde prima E, quarta A. Alla quinta corda B, che pure è più perfetta della quarta A si scorge applicato l'accompagnamento B D F di Terza minore e Quinta minore il quale non essendo realmente consono, renderebbe il nostro Modo molto più irregolare del Modo derivato D, mentre si volessero considerare in qualità di perfetti. Modificata la corda F con un Diesis, l'accompagnamento B D F# diviene consonante per Terza minore, ed il Modo E lasciata la figura di servente, e di derivato, si tramuta in regolare per Terza minore. Ma tornando al Modo derivato E, questa è la prima comparsa che fa in Musica l'accordo B D F. Fra le sette corde componenti la Scala naturale diatonica tre C, F, G hanno l'accompagnamento perfetto di Terza e Quinta dal Modo maggiore C, ed altrettante A, D, E lo ricevano dal Modo minore A. La sola corda B, settima rispettivamente al Modo C, seconda in riguardo al Modo A, si è quella che ne resta senza, non competendo ad

ad essa per opera né di un Modo, né dell'altro, accompagnamento perfetto. Per ovviare a sì fatta mancanza, e far sì che le competa un accompagnamento, che almeno in figura di perfetto possa adoprarsi; si uniscono i nominati Modi, e ponendovi mano amendue, forniscono il suono B dell'accordo B D f di Terza minore e Quinta minore. In fatti viene esso formato dalle due Terze minori B D, D f; la prima delle quali gli è data in prestito dall'accompagnamento perfetto G B d, uno dei tre componenti il Modo C per Terza maggiore; e la seconda dall'accompagnamento D F a, uno dei tre componenti il Modo A per Terza minore. Ho notato (§ 5.) che la Terza B d non ha luogo negli accompagnamenti del Modo minore A, né la Terza D f negli accompagnamenti del Modo maggiore C. Ora avendo l'accompagnamento B D f eguale attenenza a tutti e due i Modi, col suo mezzo si accomunano ad essi le nominate due Terze, e vie più si accresce il mutuo legamento fra loro.

§ 10. La Quinta minore B f non differisce da una Quinta giusta, salvo che per un minor Semituono; laonde per la natura di tale elemento spiegata (Cap. 3. § 30) essa Quinta minore è in qualche maniera unisona alla Quinta giusta, ed abile a poterla rappresentare. Quindi con ragione il Contrappunto si fa lecito di usare l'accompagnamento

B D f

B D f in qualità di consonante perfetto, non considerato mica in se stesso, ma stante la notata approssimazione. Io do il titolo di consonanze per rappresentanza a quelle, che differiscono dalla giusta per il Semituono minore, e chiamo conseguentemente accompagnamenti consonanti per rappresentanza quelli, nei quali qualcuna delle mentovate consonanze alterate abbia luogo. Avendo il Modo dipendente e secondario e; ed altri di simil genere, di cui mi resta a trattare, dato l'adito all' accompagnamento B D f; l'orecchio se ne compiace non poco; perchè conosce usarsi il detto accompagnamento in grazia di non por mano nelle corde naturali diatoniche, che sono state determinate da due sì perfetti principj, quali sono i due Modi C per Terza maggiore, A per Terza minore, a cui i nostri Modi derivati debbono interamente servire. In fatti ne risulterebbe un pessimo effetto, se in certi incontri, nei quali la cantilena va girando per i nostri Modi, due primitivi e cinque derivati, all' accompagnamento B D f se ne sostituisse una realmente consonante.

§ 11. L'accompagnamento B D f con parsimonia, ed in siti affatto secondarj adoprato non piace solamente al senso, a cagione che la Quinta ~~diminuita~~ minore B f rappresenta una Quinta giusta. La grata sensazione, che in noi proviamo, ha un fondamento di più, cioè che l'udito la crede espressa dalla pro-

porzione

porzione $\frac{10}{7}$, a cui di vero molto si accosta. Si raccoglie dai due Modi regolari C per Terza maggiore, A per Terza minore venir dinotata la Quinta ~~diminuita~~ minore Bf dal rapporto $\frac{64}{45}$, ed in questa ipotesi essa è formata da due Terze minori, una delle quali è mancante di un Comma. Chi considerasse la Quinta di-~~minuita~~ minore Bf come composta da due Terze minori giuste BD, Df, verrebbe a supporre che la stessa assumesse siccome proprio l'esponente $\frac{36}{25}$. Dandoci i migliori temperamenti le Terze minori alquanto calanti, determinano una Quinta ~~diminuita~~ minore media fra i due notati valori $\frac{64}{45}$, $\frac{36}{25}$, la differenza dei quali consiste nel Comma $\frac{81}{80}$. La frazione $\frac{10}{7}$ sta appunto di mezzo fra le due $\frac{64}{45}$, $\frac{36}{25}$, e conseguentemente viene ~~con~~ adottata dai temperamenti almeno adequatamente. Veggasi il seguente computo

$$\frac{64}{45} \qquad \frac{10}{7} \qquad \frac{36}{25}$$

$$\left| \frac{225}{224} \;\middle|\; \frac{126}{125} \right|$$

$$\frac{81}{80}$$

da cui si impara, che la ragione $\frac{10}{7}$ eccede sopra la $\frac{64}{45}$ per il divario $\frac{225}{224}$ equivalente ad un terzo crescente di Comma, e che la stessa ragione $\frac{10}{7}$ cala dalla $\frac{36}{25}$ per il divario $\frac{126}{125}$ equivalente a due terzi calanti di Comma. Osservavamo (Lib. 4. Cap. 4. §. 30.) che nei comuni stromenti da tasto la Quinta ~~[illegible]~~ minore Bf cala dalla ragione $\frac{10}{7}$ per una

misura

misura media tra un terzo ed un quarto di Comma. Si può dunque considerare la ragione $\frac{10}{9}$ come composta da due Terze minori prossimamente giuste.

§ 12. Metto qui sotto il nostro fondamentale accompagnamento di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore con i suoi derivati, collocando tra lettera e lettera quei rapporti, in cui esse lettere si corrispondono, secondo ciò che giudica il senso.

Accompagnamento di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore, che si usa come consonante perfetto.

B D f h d

| $\frac{6}{5}$ | $\frac{[illegible]}{5}$ | $\frac{7}{5}$ | $\frac{6}{5}$ |

$\frac{10}{7}$

Accompagnamento di Terza minore e Sesta maggiore derivato dal soprascritto, presa per base la prima lettera di mezzo D.

D f h

| $\frac{6}{5}$ | $\frac{7}{5}$ |

$\frac{5}{3}$

Accompagnamento di Quarta ~~superflua~~ maggiore, e Sesta maggiore derivato dal consonante perfetto per rappresentanza B D f, presa per base la seconda lettera di mezzo f.

f h d

| $\frac{7}{5}$ | $\frac{6}{5}$ |

$\frac{5}{3}$

Tra gli accompagnamenti realmente consonanti i fondamentali son quelli, che più dei derivati dilettan l'orecchio, siccome formati da un miglior aggregato di armoniche proporzioni. Per una pari ragione nel caso, che abbiam per le mani, succederà tutto l'opposto, e l'accordo derivato D f g riuscirà alquanto più grato del fondamentale B D f, il che di fatto viene confermato dalla esperienza. Basta il riflettere che al Basso D dello accompagnamento derivato D f g corrispondono due vere consonanze $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, laddove al Basso B del fondamentale si riferiscono una consonanza vera $\frac{6}{5}$, e l'altra soltanto per rappresentanza $\frac{10}{7}$.

§ 13.

[illegible] *diminuita* [illegible] Terza [illegible] *diminuita* [illegible] Terza [illegible] *diminuita* [illegible] Terza minori [illegible] Terza mino= [illegible] *diminuita* [illegible] $\frac{40}{7}$ [illegible] $\frac{40}{45}$, $\frac{120}{25}$ [illegible] $\frac{40}{7}$ [illegible] Veggasi il seguente [illegible]

[illegible]

[illegible] ragione $\frac{40}{7}$ [illegible] $\frac{40}{45}$ [illegible] $\frac{[illegible]}{224}$ [illegible] ragione $\frac{40}{7}$ [illegible] $\frac{120}{25}$ [illegible] $\frac{[illegible]}{125}$ [illegible].

§. 13.

Origine del Modo derivato F dipendente dall'applicare al Sistema di Melodia F B C ne' accompagnamenti di Terza e Quinta formati interamente di corde naturali.

F . . . . A c

B . . . . D . . . . f

C e g

Scala naturale diatonica che risulta dai soprascritti accompagnamenti.

F . . G . . A . . B . . C . . D . . e . . f

Il Sistema di melodia del Modo F è composto dalla corda F fondamentale, dalla B che forma con F Quarta maggiore o Tritono in cambio di Quarta giusta, ed in ultimo dalla corda C che ad F in Quinta si riferisca. Alla corda prima F, quinta C corrisponde l'accompagnamento consonante per Terza maggiore, ed alla quarta corda B l'accompagnamento di Terza minore e Quinta minore da me con più paragrafi or ora illustrato. Facendo dunque ritorno al Sistema di melodia, la Quarta maggiore F B si usa come rappresentante la Quarta giusta, e quindi ne nasce che la Seconda minore B C, divario fra la Quarta maggiore e la Quinta, si adopra come rappresentante la Seconda maggiore, differenza fra la Quarta giusta e la Quinta. Si incontra frequentemente nelle musiche composizioni il passo melodico fondamentale F B di quarta

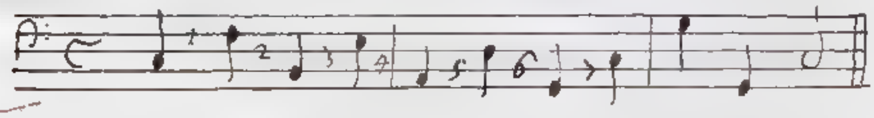
maggiore

maggiore all'insù, ovvero di Quinta minore all'ingiù, intervalli che uniti insieme compion l'Ottava. Il moderato piccante, che in esso si sente, serve di condimento, e non disgusta l'orecchio. Vedremo a suo luogo (Lib. 2. Cap. 2. §. 6.); che l'unione di più difetti esclude totalmente dal Contrappunto il salto contrario B F di Quinta minore all'insù, o di Quarta superflua ~~maggiore~~ maggiore ~~superflua~~ all'ingiù. Da ciò ne segue, che trovandosi la cantilena nella corda B, e non volendo uscire dal Modo di, non posso far transito con un movimento fondamentale di melodia ad altra corda, salvo che a C. Or ecco il motivo per cui restiamo non poco appagati dal passo fondamentale di melodia B C, compiacendosi il senso di udire un movimento, che nelle addotte circostanze è quell'unico, che possa aggradire, e che perciò viene ansiosamente aspettato. Dal disgusto considerabile che provava l'orecchio nell'ascoltare il salto vietato B F di Tritono, o di Quarta superflua ~~maggiore~~ maggiore all'ingiù, penso nascesse principalmente origine l'orrore grande, che gli Antichi concepivano per un sì fatto intervallo. Quindi come ho notato (Cap. 3. §. 17.) vennero in risoluzione, per ammollirne l'asprezza, di dar luogo fra le diatoniche alla corda B♭, aggiungendo per sua cagione agli altri quattro il Tetracordo Sinemmenon. Fatta ~~questa alterazione~~ Modificato il suono B col B molle, cessa di esser Modo derivato, e diviene regolare per Terza maggiore,

e simile

e simile al Modo C.

§ 14. Il salto concesso F B di Quarta maggiore all'insù; o di Quinta minore all'ingiù ci somministra la bellissima proprietà; che fatto sentire l'accompagnamento consonante perfetto fondato sulla prima corda o del Modo maggiore, o del Modo minore, e mossi successivamente sette passi di Quarta all'insù, ovvero gli equivalenti di Quinta all'ingiù, ritorna la cantilena con una specie di circolazione al primo accompagnamento. Veggasi l'esempio.



Nella serie di questi sette salti ci si presentano tutte le sette corde naturali diatoniche fornite degli accompagnamenti parimente naturali di Terza e Quinta, fra i quali trova luogo l'accompagnamento B D F di Terza minore e Quinta minore. Chi volesse schivare il mentovato salto F B, o l'accompagnamento B D F, abbandonerebbe incontanente il principio della Scala Diatonica, e si trasferirebbe a Modi rimotissimi da' due C per Terza maggiore, A per Terza minore; e perderebbe il vantaggio di poter far ritorno colla circolazione, di cui ho parlato, al da prima udito accompagnamento: cose tutte che sono chiaramente manifestate dall'irrefragabile esempio che segue.

Gli assurdi del secondo esempio fanno vedere la perfezione del primo, e ci convincono apertamente di una verità di sopra spiegata (§ 10.) in riguardo all' accompagnamento B D f, cioè che l' orecchio ode volontieri e il detto accompagnamento, ed il salto melodico F B, perchè gli conosce usati a cagione di non alterare la Scala del Modo regolare o per Terza maggiore, o per Terza minore, su cui è fondata o l' intera composizione, o un qualche passo della medesima.

§ 15

Origine del Modo derivato G dipendente dall' applicare al Sistema di melodia G C D tre accompagnamenti di Terza e Quinta formati interamente di corde naturali

G ... B ... D

C ... e ... g

D ... f ... a

Scala naturale diatonica che risulta da' soprascritti accompagnamenti

G A B C D e f g

Trovasi fornito il Modo G di un perfetto Sistema di melodia G C D. Le corde prima G, quarta C si appropriano l' accompagnamento perfetto per Terza maggiore, mentrechè alla quinta corda D corrisponde l' accompagnamento per Terza minore.

Considerato

Considerato il nostro Modo come servente ai due perfetti C maggiore, A minore, il tutto cammina bene; ma chi volesse riguardarlo come primitivo, vi scoprirebbe pertanto un difetto notabile. Abbiamo accennato (Cap. 3 § 15), e lo dimostreremo (Lib. 2. Cap. 2. § 11. 12.), che il Modo per Terza minore, alle cui tre corde melodiche naturalmente competono l'accordo di Terza minore e Quinta, non può appagare il sensorio, se in grazia delle Cadenze non si dà alla quinta corda l'accompagnamento per Terza maggiore. Applichi chi legge il discorso al Modo G; e vegga quanto insipido sarebbe per riuscire usato in figura di principale, siccome quello che adatta l'accompagnamento per Terza minore alla quinta corda D, nel tempo che alle altre due l'accordo per Terza maggiore si riferisce. Accresciuto per un Diesis il suono F, formerebbe esso Terza maggiore con D, ed il Modo G lasciata la natura di dipendente e di derivato, diverrebbe esattamente per Terza maggiore.

§ 16.

Origine del Modo derivato B dipendente dall'applicare al Sistema di melodia B e F tre accompagnamenti di Terza e Quinta formati interamente di corde naturali.

B D F

E G H

F A C

Scala naturale diatonica, che risulta dai soprascritti accompagnamenti.

B C D E F G A H

Il Modo B, che mi resta ancora da esaminare, supererebbe nella irregolarità gli altri quattro sopra considerati, mentre in qualità di primitivo si pretendesse di usarlo. I quattro Modi D, E, F, G si riducono esattamente o per Terza minore, o per Terza maggiore colla modificazione di una sola nota naturale. Il Modo B richiede l'alterazione di due corde, e di più ha eguale ripugnanza ad essere formato o in Modo maggiore, o in Modo minore. Aumentati per un Diesis i due suoni naturali C, F, il nostro Modo diviene per Terza minore; ed all'opposto scemati per un Bmolle i suoni naturali B, E, si trasmuta in Modo per Terza maggiore. Ma istituendo relativamente al Modo B i soliti esami, nel Sistema di melodia B E F, che rettamente procede in riguardo alle corde prima e quarta, la quinta corda F paragonata colla prima B forma Quinta minore B F in cambio di Quinta giusta, la quale per altro da essa Quinta minore viene rappresentata. Perciò la Seconda minore E F, differenza fra la Quarta B E e la Quinta minore B F, si usa come rappresentante la Seconda maggiore, differenza fra la Quarta e la Quinta giusta. Il

passo fondamentale B 7 dalla prima alla quinta corda è totalmente vietato, conforme ho detto (§ 14.), e quindi non riesce discaro il movimento B e solo fra i leciti, mentre la composizione si trova nella prima corda del Modo B, nè ad altro Modo passar si voglia. Intorno all'armonia è da notarsi che alla prima corda B in vece del perfetto si adatta l'accompagnamento di Terza minore e Quinta minore. Può questo usarsi come consonante perfetto, benchè tale non sia: ma non è mai lecito finire con esso una cantilena, o un passo della medesima. Una tale avvertenza chiaramente esclude il nostro Modo B dal numero de' regolari e primitivi, stante che in sì fatti Modi le conclusioni, che appagan più, terminano appunto nella prima corda base del Modo. Alla quarta corda e corrisponde l'accompagnamento per Terza minore, ed alla quinta corda 7 l'accompagnamento per Terza maggiore. Dalle tre corde adunque B, e, 7 si accattano tre diferenti accordi di Terza e Quinta, e per conseguenza al nostro Modo B, volendolo considerare come primitivo, non può mai competere il pregio dell'unità.

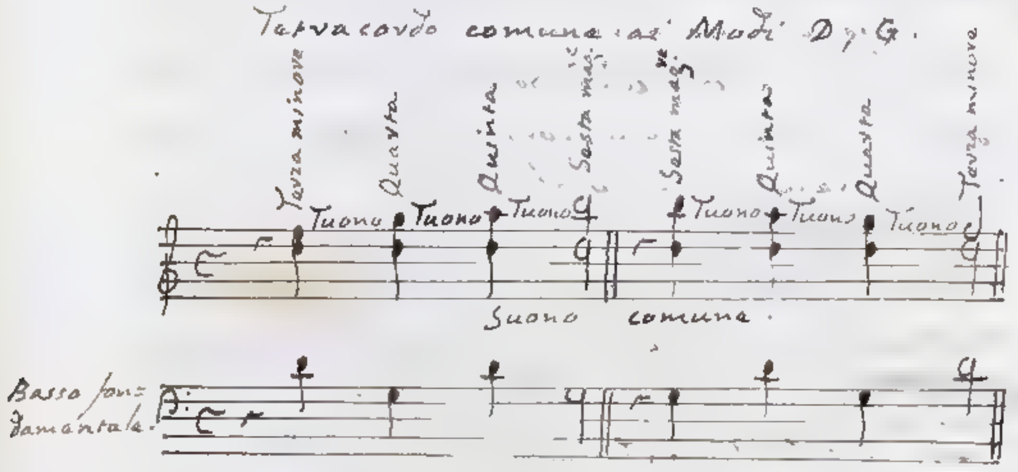
§ 17. In ciascuno dei Modi derivati si trovano due Tetracordi analoghi a quelli da me notati nei due Modi regolari, e che tirano anch'essi l'origine da due accompagnamenti di Terza e Quinta, le cui basi si riferiscono in consonanza o veramente perfetta, o almen

o almen tale per rappresentanza. I Modi meno irregolari D, E, F, G hanno un Tetracordo, e gli accompagnamenti che lo producono comuni; i due primi D, E col Modo minore A, i due ultimi F, G col Modo maggiore C, e solamente il Modo B manca di questa proprietà. In somma i Tetracordi di nuova introduzione sono tre, che uniti ai quattro somministratici dai due Modi C maggiore, A minore, ascendono al numero delle sette corde naturali diatoniche, ad ognuna delle quali il suo Tetracordo risponde.

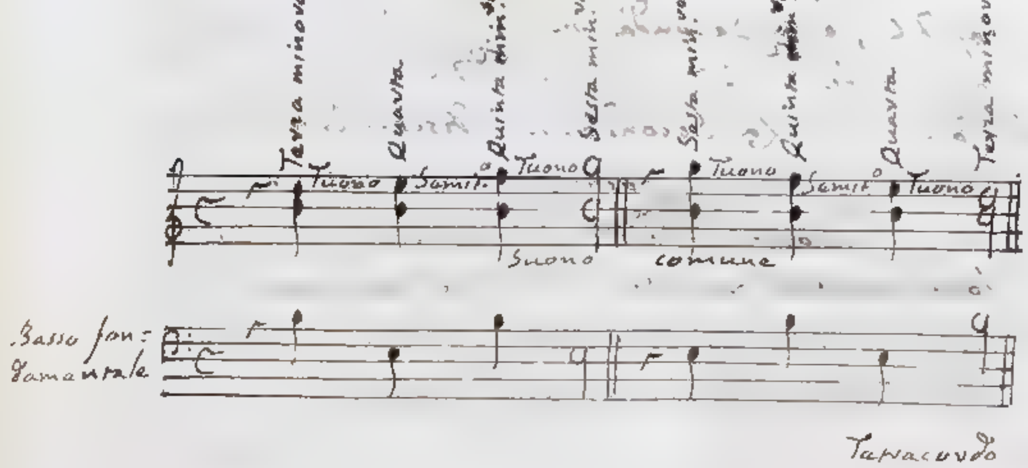
Tetracordi introdotti dai Modi derivati

D, E, F, G, B.

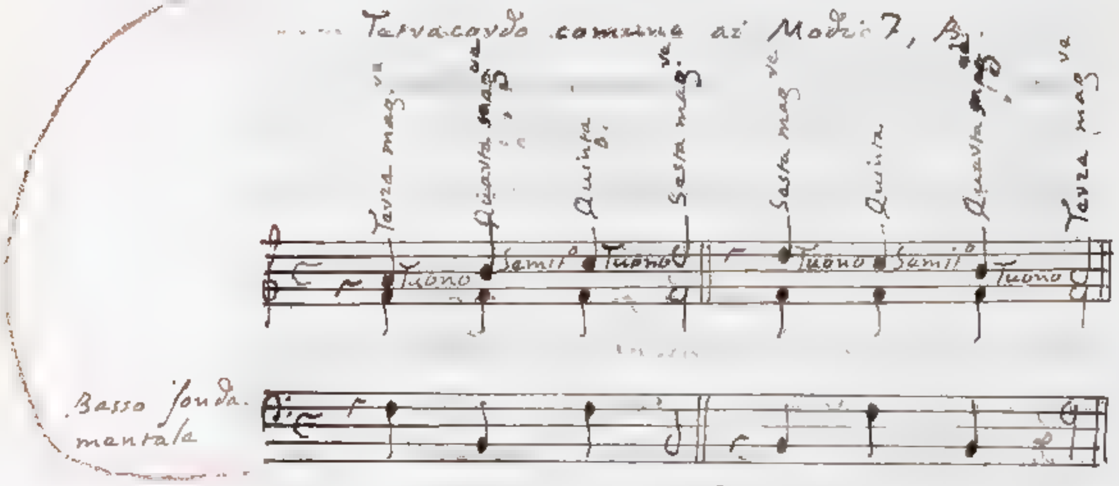
Tetracordo comune ai Modi D, G.



Tetracordo comune ai Modi E, B.



Tetracordo



Nei soprapposti Tetracordi, i quali in ciò si conformano a quelli dei Modi regolari, presentano varie Seconde come differenze di consonanze riferite ad un suono commune: nè di queste è d'uopo nuovamente parlarne. Farò ben menzione di alcune Seconde, col mezzo delle quali si passa da una consonanza vera ad una per rappresentanza, o al contrario. Tali sono nel Tetracordo DG la Seconda minore C7, divario fra la Quarta BC e la Quinta minore B7, la Seconda maggiore 7G, divario fra la Quinta minore B7 e la Sesta minore BG. Nel Tetracordo AD la Seconda minore BC fa figura di differenza fra la Quarta maggiore 7B e la Quinta 7C, e la Seconda maggiore AB si trova differenza fra la Terza maggiore 7A e la Quarta superflua maggiore 7B. La Seconda BA discendente, e la BC ascendente sono di pochissimo uso nel Contrappunto, quando derivano dal salto fondamentale vietato B7. Ciò non ostante vedremo un esempio di quella (Lib. 2. Cap. 1 § 6), ed un esempio di questa, o per meglio dire di un

passo

passo ad esso simile (Lib. 3. Cap. 2. § 8.).

§. 19. Riflettendo sulla natura dei passi derivati di melodia, i quali si giudicano non in se stessi, ma relativamente al termine dal quale partono, ed a quello dove conducono; egli è facile da scoprire, che le Seconde or ora mentovate piaceranno più, purchè non ci sia qualche particolar ragione contraria, quando conducono da una consonanza per rappresentanza ad una giusta; che quando all'opposto servono di tramite per passare da una consonanza giusta ad una per rappresentanza. Udita la consonanza giusta, ed atteso che non è chiara l'idea della consonanza per rappresentanza che le deve succedere, non riuscirà chiara nè meno l'idea di quella differenza per cui devo ascendere, o discendere a cagione di intonare esatta la consonanza per rappresentanza. Non così interviene, allora che intonata prima una consonanza per rappresentanza; si abbia da far transito ad una consonanza giusta per mezzo di una differenza. L'idea nitida, ch'io formo della consonanza giusta, mi fa chiaramente concepire, quanto debba o alzare, o abbassare la voce per aggiustatamente intonarla. In oltre quando mi trasferisco da una consonanza giusta ad una per rappresentanza, il passo di melodia derivata, di cui mi ragiono in tal caso, pizzica l'orecchio; perchè introduce nella cantilena un intervallo, che quantunque si usi come consonante, pure è realmente dissonante. Per un motivo contrario ci reca diletto nel

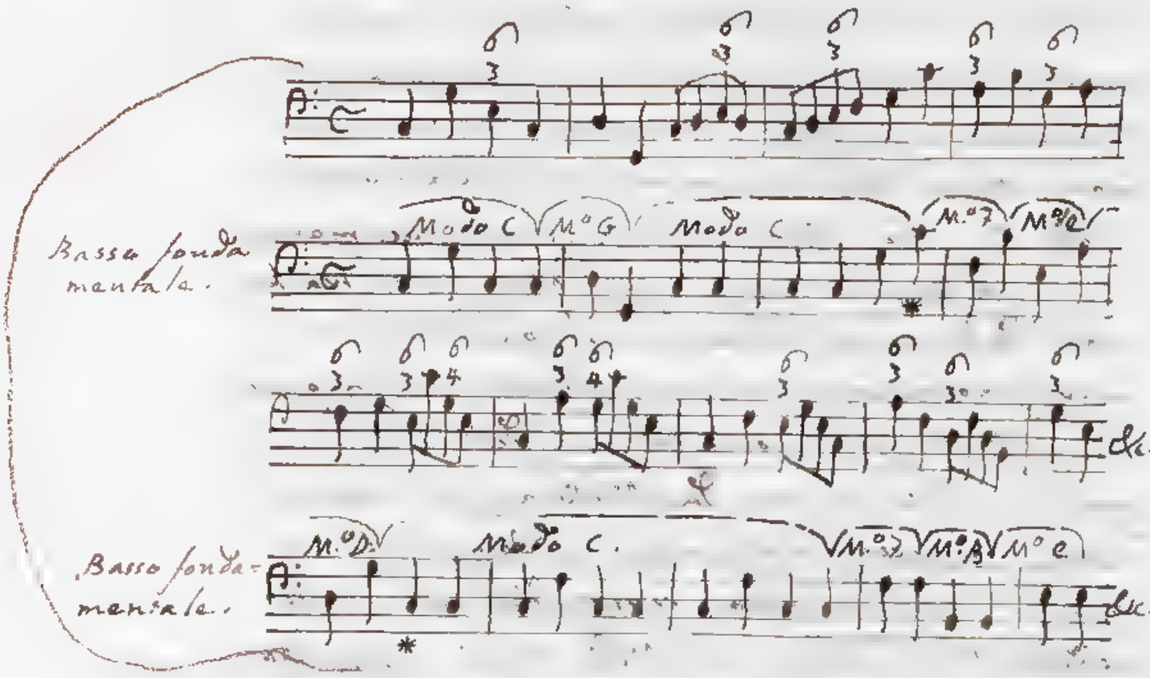
movimento

movimento che guida dalla consonanza per rappresentanza alla consonanza giusta; imperocchè col suo mezzo si libera il sensorio dall'udire un rapporto sostanzialmente dissonante.

Sorag. Con ragioni analoghe a quelle da me ~~[illegible]~~ spiegate in riguardo ai Modi primitivi C per Terza maggiore, A per Terza minore, ed in alcuna circostanza ancora più forti, si prova elegante il passaggio da essi Modi C maggiore, A minore ai cinque Modi derivati D, e, f, G, B, e al rovescio, e parimente dall'uno all'altro dei cinque Modi testè nominati. Ho detto che in certi incontri le ragioni son ancora più forti, perchè alcuni dei nostri Modi hanno gl'interi accompagnamenti comuni. Se le basi di due fra i sette Modi naturali diatonici si corrispondono in Quarta, o in Quinta all'insù o all'ingiù, si trovano ad ambo i Modi comuni due corde del Sistema di melodia con i competenti accompagnamenti di Terza e Quarta. Esaminati per esempio i due Modi D, G, le cui basi formano Quarta trovo accomunarsi ad entrambi le corde melodiche D, G con i convenienti accompagnamenti perfetti D F A, G B d. Che se i suoni fondamentali di due Modi stavanno fra loro in Seconda o all'insù o all'ingiù, si appropriavanno ambo i Modi uno stesso accompagnamento. Perciò i Modi naturali

C, D

C, e D, le cui basi si riferiscono in Seconda accettano amendue l'accompagnamento GBd fondato sulla corda G, la quale è quinta rispettivamente al Modo C, quarta rispettivamente al Modo D. Se i Modi cadono sotto le due mentovate specie, la maniera più elegante di trasferirsi dall'uno all'altro si è il considerare un accompagnamento comune prima come proprio d'un Modo, indi come proprio dell'altro, col quale artifizio si passa da Modo a Modo senza cangiare accompagnamento. Leggasi il seguente Basso continuo, servito dall'altra volta lodato P. M.° Vallotti nel Modo C per Terza maggiore, sotto cui ho notato il Basso fondamentale, onde chiaro apparisca da quali accompagnamenti perfetti nascano i derivati nel Basso continuo adoprati. Ho avuta la cura di segnare ~~le modulazioni~~ tutte le modulazioni da Modo a Modo naturale Diatonico (giacchè nel nostro Basso non se ne rinvengono di altra sorta), acciocchè con più facilità possa avvertire il Lettore, essere il Basso con tal arte composto, che gli accompagnamenti, che servono di confine a due Modi, sono sempre comuni ad entrambi essi Modi. L'accompagnamento CeG per esempio, col quale finisce la prima Battuta, appartiene egualmente ai due Modi C antecedente, G susseguente.



Stimo sommamente importante al Contrappunto la considerazione dei cinque Modi: D, e, 7, G, B derivati dai principali C per Terza maggiore, A per Terza minore. E principalmente col mezzo loro si rende ragione della introduzione in Musica dello accompagnamento B D 7 di Terza minore e Quinta minore, il quale senza la cognizione dei nostri Modi parrebbe usato arbitrariamente, ed a caso. Si capisce in secondo luogo, che i passi fondamentali di Quinta, di Quarta, di Seconda praticati nelle corde dei Modi derivati altro non sono che imitazioni dei passi più squisiti, che si fanno da corda a corda del Sistema di melodia o del Modo maggiore C, o dal Modo minore A. Queste imitazioni producono nelle musiche composizioni un ottimo effetto; imperciocché ricavandole il senso per quello

che

che sono già non restandone interamente appagato, tendeva ardentemente d'udire i passi imitati, e la maggior dolcezza dei quali è fatta a maraviglia spiccare dal paragone dei passi antecedenti meno perfetti. Si osservino nel sopraccennato Basso fondamentale fra i segni * * quattro passaggi dalla quinta alla prima corda nei Modi F, E, D, A. I tre precedenti fanno appieno sentire all'orecchio la perfezione del quarto, al quale meritamente è riservato l'ultimo luogo, perchè uditolo il sensorio, nè aspettar potendo cosa migliore, si chiama del tutto contento. Avverto che i cinque Modi derivati D, E, F, G, e B sono sì fattamente dipendenti dai Modi C per Terza maggiore, e A per Terza minore, e con sì stretto vincolo ad essi uniti, che il passare da questi a quelli non si reputa cangiar Tuono; di modo che tutti i Professori di Contrappunto asseriranno, che il premesso Basso continuo è interamente scritto per il Tuono C con Terza maggiore. Qualora adunque per l'avvenire io userò senz'altra giunta i termini di cangiar Tuono, di modulare da Tuono a Tuono, intenderò sempre dei passaggi da Tuono a Tuono primitivo.

§ 21. Detratto il Modo naturale diatonico B, gli altri quattro D, E, F, G servono di fondamento ai canti ecclesiastici, in riguardo ai quali deposta la figura loro propria di derivati e di secondarj, assumono la impropria di principali. Non si accorda

questa

questa scomparsa colla origine, che ho loro assegnata, la quale mette in troppo chiaro lume la loro servile condizione, massimamente quando non si ricorra nei passi di maggiore importanza all'opportuno soccorso di qualche corda artificiale. Il primo ed il secondo Tuono hanno per base la lettera D, il quinto ed il sesto la lettera F, ed allora che se usano senza la modificazione del Bmolle in B, ricadono nei nostri Modi naturali Diatonici. Il terzo e quarto Tuono hanno per base la lettera E, ed il settimo e l'ottavo la lettera G, e questi si adoprano senza alterare veruna corda naturale. Mirabile cosa è, che contenendosi nel Sistema Diatonico i due Modi regolari C per Terza maggiore, ed A per Terza minore, siano essi sfuggiti dagli occhi degli Institutori della ecclesiastiche cantilene. Egli è vero per altro, che posti in opera, come non di rado nei sacri canti interviene, i Tuoni D, F col B molle in B, si tramutano, il primo in Modo perfetto per Terza minore, il secondo in Modo perfetto per Terza maggiore. Gli antichi Maestri Greci, e Latini davano luogo a B♭ fra le corde diatoniche; e se non facevo uso dei Tuoni C maggiore, A minore, si servivono in iscambio dei loro simili F, D, i quali non meno che i primi si racchiudevano dentro il Diatonico di què tempi

S. 12. Si adoprano rettamente i

Tuoni

Tuoni ecclesiastici C, e G, considerandoli nati, il primo dai tre accompagnamenti perfetti che formano il Modo A per Terza minore, il secondo dai tre accompagnamenti perfetti che formano il Modo C per Terza maggiore. Fa di uopo immaginare, che il Tuono ecclesiastico C altro non sia che il Modo A per Terza minore, il quale cominci e finisca nella sua quinta corda C. Così pare, manca il Tuono ecclesiastico G va trattato come una stessa cosa col Modo C per Terza maggiore, a cui la quinta corda G dia principio e fine. Vedremo a suo luogo (Lib. 2. Cap. 1. § 15.), che vi sono delle Cadenze o finimenti di canto, che terminano nella quinta corda dei Modi o per Terza maggiore, o per Terza minore. Secondo questa idea suonano gli Organisti il Tuono ecclesiastico C, e così parimente dovrebbe essere maneggiato il Tuono ecclesiastico G, onde l'Organo interamente col Coro si conformasse. In riguardo ai Tuoni D, ed senza il B molle inca B, per ischivare con ragione il nominato B molle, bisognerebbe usarli, quello come non altro che il Modo A per Terza minore, che principia e finisce nella quarta corda D; e questo come una cosa medesima col Modo C per Terza maggiore, cui dà principio e fine la quarta corda D. Ora non avendo nè il Modo A per Terza minore, nè il Modo C per Terza maggiore Cadenze, che terminino nella quarta corda; ne segue che è necessario o non finire nella corda D, ed per cui

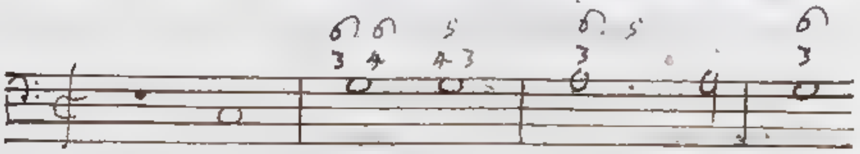
si è cominciato, dirigendo l'ultima Cadenza alla quinta corda A in un caso, e nell'altro dei rispettivi Tuoni diatonici D, F; ovvero nell'atto di chiudere la cantilena fa di uopo abbandonare il Modo, sopra il quale è fondata, e trasferendosi o al Tuono D per Terza minore, o al Tuono F per Terza maggiore, prendere da essi in prestito la Cadenza. Queste riflessioni fanno toccar con mano la imperfezione dei Tuoni ecclesiastici D, F, mentre non si usa il B molle in B. - - - - - -

§ 23. Le composizioni dei migliori Maestri di Musica del secolo decimosesto fortunatissimo per le bell'Arti sono ancora al dì di oggi per più titoli meritamente stimate, e con diligenza osservate dai Professori di Contrappunto. Ciò non ostante udendole l'orecchio nostro avvezzo a cose migliori, le trova prive di vaghezza, e un non so che ci scopre per entro, che non lo appaga perfettamente. Di un tal effetto ne renderò alcune ragioni, che al presente luogo sono adattate. E primieramente rende poco saporite le nominate composizioni l'essere esse con frequenza fondate su Tuoni ecclesiastici; che non sono interamente nè per Terza maggiore, nè per Terza minore. Scrivendo per i Tuoni ecclesiastici A, G, o per Tuoni ad essi simili, non gli adopravano almeno compiutamente conforme l'idea spiegata (§ 22). ma quando

anche

anche così con tutto il rigore gli usassero, soddisfarebbero solo quanto basta, e non del tutto il sensorio, il quale scopre benissimo che essi Tuoni hanno una base migliore.

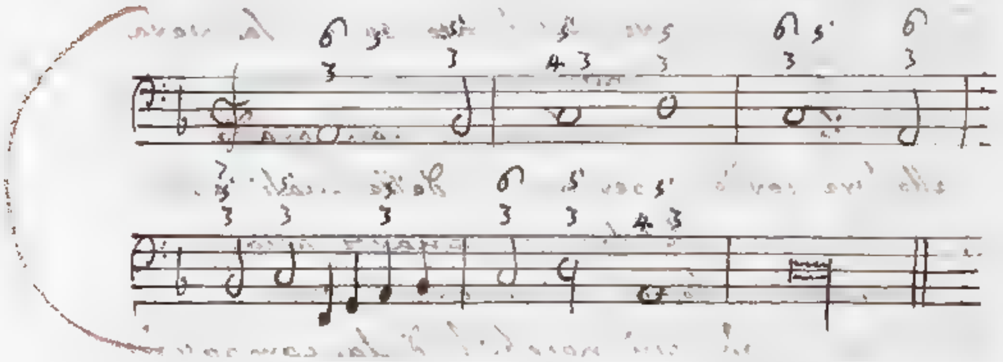
§ 24. Non conoscendo in secondo luogo i Compositori del lodato secolo la vera origine dei Modi, non sapevano conseguentemente far risaltare il principale grado di quelle tre corde, per mezzo delle quali arricchite che siano del loro consonante accompagnamento perfetto, si genera il Modo. Se io darò nei luoghi più notabili della composizione, e particolarmente in principio ed in fine l'accompagnamento perfetto alle tre corde del Sistema di Melodia, e gli accompagnamenti derivati alle altre corde della Scala, il sensorio deverà lo orecchio quali siano le corde primarie, quali le secondarie, e formerà nella idea del Modo, su cui la composizione è fondata. Ma se non avrò questa mira, il sensorio si troverà imbrogliato, non saprà precisamente dove la cantilena si trovi, e proporzionale alla confusione del suo giudizio, sarà lo scarso diletto che proverà. Da Adriano Willaert sul principio di una composizione scritta nel Tuono ecclesiastico G. entrava il Basso così.



Gli accompagnamenti di Terza e Sesta G B e, di Terza e Quinta A c e non appagano molto,

perchè

perchè mal atti a far che si formi idea del Tuono base del Contrappunto. Lo stesso Autore termina, come qui sotto può vedere il Lettore, una composizione scritta nel Tuono D con Terza minore.



Il Tuono D viene così poco manifestato dalle prime quattro Battute, essendoci massime nella Battuta quarta una Cadenza nel Tuono D per Terza maggiore, che la Cadenza finale nel Tuono D per Terza minore riesce inaspettatissima. Dalla stessa scarsa intelligenza della origine, o della natura dei Modi procede il trovarsi di tanto in tanto dato l'accompagnamento perfetto a più di due corde di grado. Nel principio del soprapposto ultimo esempio dà il Willaert Quinta a quattro corde di grado A, B♭, C, D.

Alcuni altri principali difetti mi contenterò per ora di enumerar solamente, dipendendo essi da principj non ancora spiegati. Consistono questi nella troppa frequenza di certi passaggi da un accompagnamento all'altro, che non sono dei più perfetti, nello scarso uso delle corde artifici=

ali

ali, e in modulare poco, e talvolta anche irre=
golarmente da Tuono a Tuono. Quando por=
terà la occasione, farò che il Lettore rifletta
sulle particolarità, che presentemente io non
poteva toccare, se non così alla sfuggita.

Capitolo Quinto.

Dei Tuoni subordinati.

Se una musica composizione
si fermasse sempre in un dato Tuono, riusci=
rebbe ben presto saziante, siccome priva di
varietà. Quindi un motivo, per cui recan
diletto le moderne composizioni, si è il conti=
nuo passaggio che in esse si pratica dal Tuono
principale ai subordinati, e al contrario. Scel=
to per base della armonica composizione un
Tuono o per Terza maggiore, o per Terza mi=
nore, il quale relativamente ad essa faccia
figura di principale, chiamo Tuoni subordi=
nati quelli, a cui una retta modulazione ci
può condurre. Ora di questa retta modu=
lazione da Tuono a Tuono rintraccio le leggi
nel presente Capitolo, le quali si conforme=
ranno interamente colla esperienza.

Le corde quarta e quinta
hanno così perfetta relazione alla corda prima
fondamentale del Tuono, unitamente a cui
formano il Sistema di melodia, che senza pre=
giudicare al tanto necessario requisito della
unità della musica composizione, mi è concesso
di far passaggio dal Tuono principale sulla prima
corda fondato ai Tuoni subordinati simili al

principale

principale, che hanno per basi le corde quinta e quarta. Sia la composizione scritta nel Tuono C per Terza maggiore, ed a cagione della stretta unità del Sistema di melodia C F G potrò con eleganza trasferirmi ai Tuoni simili al principale, cioè a dire per Terza maggiore, che accettano per fondamentali le corde quinta G, quarta F. Non altrimenti componendo per il Tuono A con Terza minore, mi sarà lecito di modulare ai Tuoni anch'essi per Terza minore fondati sulle corde quinta E, quarta D.

§. XXIV. Mettiamoci sotto gli occhi i tre Sistemi di melodia del Tuono principale e dei due subordinati ad esso simili fondati sulle corde quinta e quarta, i quali Sistemi di melodia siano forniti dei loro consonanti accompagnamenti.

Sistema melodico-armonico, onde trae l'origine il Tuono principale C per Terza maggiore.

C^{5}_{3} F^{5}_{3} G^{5}_{3}.

Sistema melodico-armonico, onde trae l'origine il Tuono subordinato G per Terza maggiore.

G^{5}_{3} C^{5}_{3} $D^{5}_{3\sharp}$.

Sistema melodico-armonico, onde trae l'origine il Tuono subordinato F per Terza maggiore

F^{5}_{3} $B\flat^{5}_{3}$ C^{5}_{3}.

Sistema

Sistema melodico-armonico, da cui
nasce il Tuono principale A per
Terza minore.

A^{5}_{3} D^{5}_{3} e^{5}_{3}

Sistema melodico-armonico, da cui
nasce il Tuono subordinato e per
Terza minore.

e^{5}_{3} a^{5}_{3} $\natural^{5\sharp}_{3}$

Sistema melodico-armonico, da cui
nasca il Tuono subordinato D per
Terza minore.

D^{5}_{3} $G^{5}_{3\flat}$ a^{5}_{3}

Paragonato il Sistema melodico-armonico del Tuono subordinato G per Terza maggiore con quello del Tuono simile principale C, trovo oltre l'accompagnamento G^{5}_{3}, ad essi altresì comune l'accordo C^{5}_{3}. Lo stesso accompagnamento C^{5}_{3} appartiene pure egualmente ai due Tuoni F subordinato, C principale, ai quali parimente si appropriano l'accordo F^{5}_{3}. Il Tuono pertanto principale C ha comuni col Tuono subordinato G gli accompagnamenti fondati sulle corde quinta e prima, e col Tuono subordinato F gli accompagnamenti fondati sulle corde quarta e prima. Argomenti il Lettore quanto stringa l'unione dei Tuoni subordinati G, F col principale C la comunione dell'accompagnamento C^{5}_{3}, che ha per base la corda C fondamentale del Tuono, in cui si suppone scritta la musica composizione. A buon conto passando dal Tuono C ai subordinati G, F, si

ode

onde tratto tratto l'accordo C^3, e si conserva,
come è dovere, fresca la memoria del suono
C base del Tuono principale. Le riflessioni
da me ristrette al Tuono C, ad a' suoi subor=
dinati G, F tutti e tre per Terza maggiore,
si possono interamente applicare al Tuono
A per Terza minore; ed a' suoi subordinati
E, D parimente per Terza minore. I due
notati comuni accompagnamenti rendono ol=
tremodo facile il passaggio dal Tuono prin=
cipale ai subordinati, o al rovescio; potendo=
si esso con somma eleganza ottenere senza
cangiare accordo, ma col solamente considera=
re un accompagnamento comune, prima co=
me proprio di un Tuono, indi come proprio
dell'altro.

§. 44. Resta che facciamo qualche
osservazione su quello accompagnamento per=
fetto, che i nostri Tuoni subordinati non han=
no comune col Tuono principale. In ques=
to terzo accompagnamento scopro la proprie=
tà di contenere in se stesso due suoni proprj
della Scala del Tuono principale, ed un solo
suono di nuova introduzione, il quale non
differendo da un dato suono della Scala del
Tuono principale, salvo che per un minor Se=
mituono, e ad esso in qualche maniera uni=
sono. Quel accompagnamento, che il Tuono
subordinato E per Terza minore non ha co=
mune col Tuono principale A parimente per
Terza minore, si è B D $Z^{\#}$, in cui le corde
B, D

B, D appartengono alla Scala del Tuono principale, e solamente F♯ nasce sopra la corda F propria del Tuono A per un minor Semituono. Così pure si accordo G B♭ d non comune ai Tuoni per Terza minore, D subordinato, A principale, è formato da tre corde, ~~le due prime fra le quali hanno luogo nella Scala del Tuono principale A la prima e la terza~~ fra le quali la prima e la terza hanno luogo nella Scala del Tuono principale A, e la seconda B♭ deriva da B corda spettante al Tuono principale A per un Semituono minore. Avverta chi legge, che quando asserisco un suono a due Scale comune, non metto a conto in certi incontri il divario di un Comma, il quale come altrove ho detto dai Temperamenti si fa svanire.

§. 5. La relativa perfezione delle modulazioni dal Tuono principale ai subordinati fondati sulle corda quinta e quarta dipende da due elementi, che or ora mi accingo a spiegare. E primieramente essendo la quinta corda più perfetta della quarta, non vi ha dubbio, che in riguardo ad un tal motivo fra i due Tuoni subordinati simili al principale, quello che ha per base la quinta corda, serba con esso principale un' alquanto più stretta attenenza. Perciò paragonate insieme sotto questo aspetto le due modulazioni dal Tuono principale a quel ch'è fondato sulla quinta corda, dal Tuono principale a quel ch'è fondato sulla quarta corda,

dee

dee preferirsi alla seconda la prima. In secondo luogo il trapasso dal Tuono principale ad un subordinato riesce tanto più elegante, quanto meno osservabile è la differenza che passa fra la Scala di questo, e la Scala di quello; ed un tal effetto s'ottiene, allora che la corda alterata dal Tuono subordinato occupa in esso un posto di minor considerazione. Anche per questa cagione il passaggio dal Tuono principale C per Terza maggiore al subordinato G sulla quinta corda fondato vuole anteporsi a quello, che dallo stesso Tuono C si trasferisce al subordinato F, che ha per base la quarta corda; perchè il suono f♯ modificato dal Tuono G si riferisce alla corda fondamentale d dell'accompagnamento d f♯ a in Terza maggiore, cioè a dire in consonanza imperfetta; laddove il suono B♭ alterato dal Tuono F serve di base all'accompagnamento B♭ d f. Rivolgendomi al Tuono A per Terza minore, ed ai subordinati ad esso simili e, D; trovo tutto all'opposto più notabile l'alterazione della corda f♯ introdotta nella Scala del Tuono e, che quella della corda B♭ introdotta nella Scala del Tuono D; imperciocchè f♯ nell'accompagnamento B d f♯ forma Quinta, o sia consonanza perfetta, e B♭ nell'accompagnamento G B♭ d forma Terza minore, o sia consonanza imperfetta. Quindi per un tal titolo la modulazione al Tuono D sulla quarta corda fondato

ha

ha qualche vantaggio sopra quella, che conduce al Tuono, a cui la quinta corda serve di base. Ambedue gli elementi adunque da me considerati favoriscono nei Tuoni per Terza maggiore la modulazione dal Tuono principale al subordinato, chi ha per fondamento la quinta corda. Relativamente ai Tuoni per Terza minore un elemento è favorevole, e l'altro contrario alla mentovata modulazione. L'esperienza dee corrispondere perfettamente ad una ben fondata teorica. In fatti nei Tuoni per Terza maggiore reca senza dubbio più diletto all'orecchio il passaggio dal Tuono principale al subordinato, che ha per base la quinta corda, messo al confronto con quello, che si riferisca al Tuono, sulla quarta corda fondato. In riguardo ai Tuoni per Terza minore egli è ambiguo il giudizio del senso, il quale non saprebbe determinarsi a decidere piuttosto a favore dell'una, che dell'altra modulazione.

§ 6. Abbiamo imparato (§ 4. 5.) che nella Scala dei Tuoni subordinati, dei quali parliamo, non si trova modificata salvo che una sola corda della Scala del Tuono principale. Se il Tuono subordinato ha per base la quinta corda del principale, la corda modificata cresce un Semituono minore sopra quella, che nel Tuono principale è indicata dalla stessa lettera. Tutto all'opposto essendo il Tuono subordinato fondato sulla quarta corda del principale, la corda alterata cala per un minor Semituono

paragonata

paragonata con quella, e che nel Tuono principale dimorava colla medesima lettera. Relativamente ai due Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, la cui Scala sono formate da sole lettere naturali senza modificazione alcuna di Diesis o di Bimolli, i Tuoni subordinati G per Terza maggiore, e per Terza minore fondati sulla quinta corda de' loro principali ammettono nella loro Scala la lettera $F\sharp$, ed al contrario i Tuoni subordinati F per Terza maggiore, D per Terza minore fondati sulla quarta corda de' loro principali richiedono nella loro Scala la lettera $B\flat$. Seguendo la traccia dello incominciato discorso, i Tuoni D per Terza maggiore, B per Terza minore, che hanno per base, quello la quinta corda del Tuono G per Terza maggiore, questo la quinta corda del Tuono E per Terza minore, accresceranno amendue per un Diesis il suono C, e vorranno nelle loro Scale le lettere $F\sharp$, $C\sharp$. I Tuoni $B\flat$ per Terza maggiore, G per Terza minore segnano col Bimolle una nuova lettera, ed ammettono nelle loro Scale le lettere $B\flat$, $E\flat$; perchè sono fondati, il primo su $B\flat$ quarta corda del Tuono per Terza maggiore F, il secondo su G quarta corda del Tuono per Terza minore D. Cominciando ad ascendere per Quinte, cresce gradatamente il numero delle corde modificate dal Diesis, e continuando ad ascendere per Quarte, si aumenta altresì gradatamente il numero delle

corde

corde modificare dal Bimmolle? Se il Tuono è principale, i Diesis o i Bimmolli, dei quali presentemente facciam parola, vanno scritti alla chiave una sola volta per sempre; perchè sono modificazioni non accidentali, ma necessarie alla natura del Tuono.

§ 27. Giacchè l'ascender per Quarte equivale al discender per Quinte, la seguente serie procedente per intervalli di Quinta metterà sotto gli occhi il numero, e l'ordine dei Diesis, e dei Bimmolli da scriversi alla chiave nei Tuoni per Terza maggiore, e per Terza minore.

F♭, C♭, G♭, D♭, A♭, E♭, B♭, F, C, G, D, A, E, B, F♯, C♯, G♯, D♯, A♯, E♯, B♯.

Quante Quinte prese all'insù disterà la base di un Tuono per Terza maggiore da C, la base di un Tuono per Terza minore da A, tanti Diesis i nominati Tuoni richiederanno. Poichè A è lontana da C tre Quinte prese all'insù, al Tuono A per Terza maggiore sono necessarj tre Diesis. Per un pari motivo il Tuono F♯ per Terza minore dimanda parimente tre Diesis; perchè cioè F♯ è rimota da A tre Quinte prese all'insù. Il numero delle Quinte prese all'ingiù principiando da C in riguardo ai Tuoni per Terza maggiore, da A in riguardo ai Tuoni per Terza minore determina il numero dei Bimmolli competenti ad un dato Tuono dell'uno, o dell'altro genere. Perciò il Tuono F per Terza maggiore darà adito ad un Bimmolle nella sua Scala, ed il Tuono F per Terza minore ne ammetterà quattro. Ho detto che la soprascritta serie di Quinte ci istruisce anche dell'ordine dei

Diesis

Diesis, o dei Bimolli da scriversi alla chiave. Se il Tuono richieda un Diesis, questo è F♯; se due, sono F♯, C♯; se tre, F♯, C♯, G♯, ec. Che se dimanda un Bimolle, questo ha da essere B♭; se due, debbon essere B♭, E♭; se tre, B♭, E♭, A♭, ec. Si cavi anche da ciò la conseguenza, che due Tuoni uno per Terza maggiore, l'altro per Terza minore, le cui basi siano egualmente, e dalla stessa parte distanti dalle lettere C, A, ricercano gli stessi Diesis, o Bimolli in numero ed in specie, ed accettano la stessa Scala: il che di fatto debbe verificarsi, conforme a quanto ho detto (Kap. 4. § 18); perciocchè nell'addotta ipotesi il Tuono per Terza minore è sempre fondato sulla sesta corda del Tuono per Terza maggiore.

§ 4. Poichè mi si è presentata l'occasione, non ho voluto trascurare le avvertenze nei ultimi due Paragrafi contenute. Ritornando ora però ai Tuoni subordinati, materia del presente Capitolo, dico che oltre ai due, dei quali abbiamo trattato, ogni Tuono principale ne riconosce tre altri, che paragonati col Tuono principale, e coi due subordinati ad esso simili fondati sulla corda quarta e quinta, accettano a coppia a coppia la stessa Scala. Se il Tuono principale è per Terza maggiore, i tre Tuoni subordinati, di cui parliamo, sono per Terza minore; ed a rovescio, posto che sia per Terza minore il Tuono principale, i nominati tre Tuoni ~~per Terza minore~~ subordinati

nati sono per Terza maggiore. Si assuma come principale il Tuono C per Terza maggiore, ed i nostri tre Tuoni subordinati saranno i seguenti per Terza minore A, D, E; i quali se coi Tuoni per Terza maggiore, C principale, F, G subordinati si metteranno ordinatamente al confronto, si scoprirà che A e C, D ed F, E e G accettano la medesima Scala. Preso in figura di principale il Tuono A per Terza minore, i di cui subordinati parimente per Terza minore D, E, e fatta la riflessione che i Tuoni uno per Terza minore, l'altro per Terza maggiore A, C; D, F; E, G hanno a coppia a coppia comune la Scala, conchiuderemo essere i Tuoni per Terza maggiore C, F, G quei tre subordinati al Tuono A per Terza minore, che andiamo cercando.

§ 9. Del frequente ed elegante passaggio da un Tuono all'altro accettanti la stessa Scala, come per esempio da C per Terza maggiore ad A per Terza minore, e al contrario, ne ho diffusamente trattato nell'antecedente Capitolo quarto. In oltre l'identità della Scala dei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore porta, che i subordinati ad un Tuono siano parimente all'altro subordinati. Ma i Tuoni per Terza minore D, E sono subordinati al Tuono loro simile A; i Tuoni F e G per Terza maggiore sono subordinati al Tuono loro simile C; dunque i Tuoni per Terza minore D, E hanno

subordinazione

subordinazione al Tuono per Terza maggiore C; i Tuoni per Terza maggiore F, G hanno subordinazione al Tuono per Terza minore A. La stessa conseguenza ci si presenterebbe, considerata la identità delle Scale dei Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore, G per Terza maggiore, e per Terza minore; la quale ha forza di ottenere, che a quello stesso Tuono, a cui è subordinato il Tuono F, lo sia parimente D; a quello stesso Tuono, a cui è subordinato il Tuono G, lo sia parimente e; o a rovescio.

§ 10. Dalle cose premesse deducasi in primo luogo; che o sia la musica composizione fondata sopra un Tuono per Terza maggiore, per esempio C, ovvero sopra un Tuono per Terza minore, per esempio A; accettarem la stessa Scala; ho sempre il medesimo aggregato di sei Tuoni, tre per Terza maggiore C, F, G, ed altrettanti per Terza minore A, D, e; per i quali posso lecitamente vagare. Fra le sette naturali diatoniche la unica corda B, settima rispettivamente al Tuono C per Terza maggiore, seconda rispettivamente al Tuono A per Terza minore, non serve di base a Tuono subordinato, ed è appunto quella, cui non si adatta accompagnamento consonante perfetto realmente tale. Un Tuono adunque per Terza maggiore ha per subordinati i due Tuoni a se stesso simili fondati sulle corde quarta e quinta. Dalle corde che rimangono si detragga la

settima

settima, e ci si presentevanno le corde seconda, terza, e sesta basi dei tre Tuoni subordinati per Terza minore. In riguardo ad un Tuono per Terza minore tolta di mezzo la seconda corda, le corde quarta e quinta servon di basi ai Tuoni subordinati parimente per Terza minore, e le tre corde rimanenti terza, sesta, e settima danno il fondamento ai tre Tuoni subordinati per Terza maggiore

§ 11. Il metodo ch'ora propongo di passare nella più elegante maniera da un Tuono per Terza maggiore ai due subordinati per Terza minore fondati sulle corde seconda e terza; ovvero al contrario da un Tuono per Terza minore ai due subordinati per Terza maggiore fondati sulle corde sesta e settima, ed indi di ritornare al Tuono principale, si appoggia al pieno arbitrio che ho di trasferirmi da Tuono a Tuono, ai quali la stessa Scala è comune; ed altresì all'artificio non ha molto da me descritto (§. 3.), per cui si può fare il più semplice transito col mezzo dei comuni accompagnamenti da un dato Tuono o per Terza maggiore, o per Terza minore ai due Tuoni simili subordinati, e tornar poscia ricalcando la medesima strada da si fatti Tuoni al Tuono simile principale.

Accompagnamenti generanti il Tuono C per Terza maggiore, e i due subordinati simili F, G.

$B^{6\,5}_{\;\;3}$ F^{5}_{3} C^{5}_{3}

F^{5}_{3} C^{5}_{3} G^{5}_{3}

C^{5}_{3} G^{5}_{3} $D^{5}_{3\sharp}$

Accompagnamenti generanti il Tuono A per Terza minore, e i due subordinati simili D, E.

$G^{5}_{3\flat}$ D^{5}_{3} A^{5}_{3}

D^{5}_{3} A^{5}_{3} E^{5}_{3}

A^{5}_{3} E^{5}_{3} $B^{5\sharp}_{3}$

Per quello stesso motivo per cui posso passare dai tre accompagnamenti per Terza maggiore generanti il Tuono C ai tre per Terza minore componenti il Tuono A, o al contrario, perchè essi Tuoni ammettono la medesima Scala senza alterazione alcuna di Diesis, o di Bimmolli, m'è parimente concesso di trasferirmi dai tre accompagnamenti proprj del Tuono F per Terza maggiore ai tre proprj del Tuono D per Terza minore, o a rovescio, e così pure, mentre dai tre accompagnamenti proprj del Tuono G per Terza maggiore ai tre proprj del Tuono E per Terza minore, o a rovescio; per ragione che essi Tuoni a coppia a coppia accettano una stessa Scala composta da sei corde naturali diatoniche, e da B♭ nel primo caso, da sei corde naturali diatoniche, e da F♯ nel secondo. Venga ora proposto di far passaggio nella maniera fra tutte la più semplice dal Tuono principale C per Terza maggiore al

Tuono

Tuono subordinato per Terza minore; che ha per fondamento la corda seconda D del detto Tuono principale. I Tuoni C, F ambo per Terza maggiore hanno gli accompagnamenti $F^{\substack{5\\3}}$, $C^{\substack{5\\3}}$ comuni; ma dai tre accordi proprj del Tuono F per Terza maggiore posso passare ai tre spettanti al Tuono D per Terza minore; dunque dai due accompagnamenti $F^{\substack{5\\3}}$, $C^{\substack{5\\3}}$, che il Tuono C per Terza maggiore riconosce per suoi, m'è permesso il transito a tutti e tre gli accompagnamenti $G^{\substack{5\,6\\3}}$, $D^{\substack{5\\3}}$, $A^{\substack{5\\3}}$, che generano il Tuono D per Terza minore. In oltre giacchè è lecito il passaggio dai tre accompagnamenti $F^{\substack{5\\3}}$, $C^{\substack{5\\3}}$, $G^{\substack{5\\3}}$ del Tuono C per Terza maggiore ai tre $D^{\substack{5\\3}}$, $A^{\substack{5\\3}}$, $E^{\substack{5\\3}}$ del Tuono A per Terza minore, tra i quali due $D^{\substack{5\\3}}$, $A^{\substack{5\\3}}$ competono al Tuono D per Terza minore, sarà conseguentemente concesso il transito dai tre accompagnamenti $F^{\substack{5\\3}}$, $C^{\substack{5\\3}}$, $G^{\substack{5\\3}}$ formanti il Tuono C per Terza maggiore ai due $D^{\substack{5\\3}}$, $A^{\substack{5\\3}}$, che hanno luogo nella origine del Tuono D per Terza minore. Volendo tornare dal Tuono D per Terza minore al Tuono C per Terza maggiore, mi servono di guida due raziocinj analoghi ai precedenti. Dai tre accompagnamenti $G^{\substack{5\,6\\3}}$, $D^{\substack{5\\3}}$, $A^{\substack{5\\3}}$ proprj del Tuono D per Terza minore si concede il passo ai tre $B\flat^{\substack{5\\3}}$, $F^{\substack{5\\3}}$, $C^{\substack{5\\3}}$ proprj del Tuono F per Terza maggiore; ma fra questi i due $F^{\substack{5\\3}}$, $C^{\substack{5\\3}}$ spettano similmente al Tuono C per Terza maggiore; dunque dai tre accompagnamenti $G^{\substack{5\,6\\3}}$, $D^{\substack{5\\3}}$, $A^{\substack{5\\3}}$ componenti il Tuono D per Terza minore posso andare ai due $F^{\substack{5\\3}}$, $C^{\substack{5\\3}}$ appartenenti al Tuono C per Terza maggiore.

Da

Dà vantaggio essendo i due accordi D^{3^5}, A^{3^5} comuni ai Tuoni per Terza minore D, A, e permettendomisi il passaggio da qualunque accordo del Tuono A per Terza minore a qualunque accordo del Tuono C per Terza maggiore; mi sarà per conseguenza concesso il passare dai due accompagnamenti D^{3^5}, A^{3^5} proprj del Tuono subordinato D per Terza minore a tutti e tre gli accordi, da cui trae l'origine il Tuono principale C per Terza maggiore. Con pari metodo mi trasferirò nella più elegante maniera dal Tuono C per Terza maggiore al subordinato per Terza minore, cui serve di base la terza corda e, e da questo al primo farò ritorno. Usando un simile artifizio, mi si presenteranno i più semplici passaggi dal Tuono A per Terza minore ai due subordinati per Terza maggiore fondati sulle corde sesta F, settima G, dai quali volendo tornare al principale, non avrò che a ricalcare i dianzi impressi vestigj.

§ 12. Non voglio omettere un più ampio metodo comprendente i due Paragrafi terzo, e undecimo, il quale c'insegna a passare semplicissimamente dai Tuoni principale, e subordinato, che hanno la Scala comune, a qualunque Tuono subordinato non accettante la stessa Scala, o a rovescio. Appartengono ad un dato Tuono tutti i sette fondamentali accompagnamenti interamente composti dalle altrettante corde della Scala naturale

Di esso

di esso Tuono, tre strettamente, siccome quelli che generavano il detto Tuono; e i rimanenti quattro più largamente, siccome presi in prestanza dai Tuoni che hanno comune la Scala. Perciò due Tuoni uno per Terza maggiore, l'altro per Terza minore accettanti la medesima Scala riconoscono mescolatamente come loro proprj gli stessi sette naturali accompagnamenti colla sola differenza, che quei tre accompagnamenti, che fanno primaria figura rispettivamente ad un Tuono, perchè da essi tragge l'origine, divengono secondarj in riguardo all'altro. I due Tuoni per modo di esempio C per Terza maggiore, A per Terza minore s'uniscono in ammettere la stessa Scala, e gli stessi sette fondamentali accompagnamenti F^{5}_{3}, C^{5}_{3}, G^{5}_{3}, D^{5}_{3}, A^{5}_{3}, E^{5}_{3}, B^{5}_{3}. Venendo il Tuono C generato dagli accompagnamenti F^{5}_{3}, C^{5}_{3}, G^{5}_{3}, occupano in lui il posto superiore, ed ai quattro restanti lasciano la sede inferiore. Nel Tuono A si muta scena, e toccando agli accompagnamenti D^{5}_{3}, A^{5}_{3}, E^{5}_{3}, che lo producono, di sostenere la principale comparsa, fa di uopo che gli altri quattro della secondaria si chiamin contenti.

Accompagnamenti comuni ai Tuoni F per Terza maggiore; D per Terza minore accettanti la stessa Scala.

B♭$^{5}_{3}$ F$^{5}_{3}$ C$^{5}_{3}$ G$^{5}_{3\,6}$ D$^{5}_{3}$ A$^{5}_{3}$ E$^{5\,6}_{3}$

Accompagnamenti comuni ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore accettanti la stessa Scala.

F$^{5}_{3}$ C$^{5}_{3}$ G$^{5}_{3}$ D$^{5}_{3}$ A$^{5}_{3}$ E$^{5}_{3}$ B$^{5}_{3}$

Accompagnamenti comuni ai Tuoni G per Terza maggiore, E per Terza minore accettanti la stessa Scala.

C$^{5}_{3}$ G$^{5}_{3}$ D$^{5}_{3\sharp}$ A$^{5}_{3}$ E$^{5}_{3}$ B$^{5\sharp}_{3}$ F♯$^{5}_{3}$

Si faccia la riflessione, che i Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore hanno comuni coi Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore i quattro accompagnamenti F$^{5}_{3}$, C$^{5}_{3}$, D$^{5}_{3}$, A$^{5}_{3}$; coi Tuoni G per Terza maggiore, E per Terza minore i quattro accompagnamenti C$^{5}_{3}$, G$^{5}_{3}$, A$^{5}_{3}$, E$^{5}_{3}$. Col mezzo dei detti comuni accompagnamenti si praticano i più usitati passaggi dai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore ai subordinati F; D; G, E il primo e il terzo per Terza maggiore, il secondo e il quarto per Terza minore; ovvero a rovescio dai quattro Tuoni ultimamente nominati ai due C per Terza maggiore, A per Terza minore, l'uno, o l'altro de' quali può far figura di principale.

§ 13. Siccome la molta perfezione dal mutuo passaggio dall'uno all'altro Tuono C per Terza maggiore, A per Terza minore

dipende

dipende dalla comunione della loro Scala, così la non poca eleganza della modulazione dal Tuono C per Terza maggiore ai due subordinati per Terza minore D, e, dal Tuono A per Terza minore ai due subordinati per Terza maggiore G, F procede da ciò; che i mentovati Tuoni subordinati non alterano salvo che un sola corda della Scala del Tuono principale. Per giudicare della rispettiva bontà di esse modulazioni, mi serve di guida il principio, che il passaggio dal Tuono principale ad un subordinato di natura diversa, non accettante la stessa Scala riesce tanto più grato, quanto meno sublime è il grado; che nella Scala del Tuono subordinato viene la corda modificata. Quindi il transito dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono D per Terza minore si sperimenterà alquanto più naturale di quello dal predetto Tuono C al Tuono e per Terza minore; perchè il suono B♭ alterato dal Tuono D forma Terza minore, o sia consonanza imperfetta nell'accompagnamento G B♭ d; ed il suono f♯ alterato dal Tuono e forma Quinta, o sia consonanza perfetta nell'accompagnamento B d f♯. Un pari discorso ci mostra meritar qualche preferimento la modulazione dal Tuono A per Terza minore al Tuono G per Terza maggiore, quando si paragoni coll'altra, che dallo stesso Tuono A si trasferisce al Tuono F per Terza maggiore; imperciocchè fra le corde f♯, B♭, per cui le Scale dei Tuoni subordinati G, F differiscono da quella del Tuono A,

la prima

la prima, cioè f#, è nell' accompagnamento d' f# a consonanza imperfetta; e la seconda, cioè B♭, è nell' accompagnamento B♭ d' f a equisonanza; servendo ad asso di base.

§ 14. Avverto che i Tuoni subordinati non servono solo a dar varietà ad una composizione, che sia perfettamente una, e non abbia parti distinte; ma hanno altresì un altro bellissimo uso relativamente a quelle composizioni, che sono di più parti formate. Ci vaglia d'esempio un Salmo, il quale è composto di più versetti. Atteso che il Salmo è uno, egli è di dovere, che i Tuoni basi dei varj versetti componenti il Salmo formino paragonati col Tuono principale una specie di musica unità. Si otterrà ciò perfettamente, qualora assegnato per fondamento al primo, all' ultimo, ed anche a qualche versetto intermedio il Tuono, che si sceglie per principale, gli altri versetti tutti abbiano per base uno de' Tuoni subordinati. Scelto per principale un Tuono confacente all' indole del Salmo intero, si dee poi aver mira al sentimento particolare di un dato versetto, a cagione di convenientemente destinargli piuttosto un Tuono, che l' altro fra i sei, uno principale, e cinque subordinati. Nell' adattare i Tuoni subordinati a' versetti vicini, si abbia avvertenza alla varietà dei Modi, ed a far sì che i Tuoni, i quali immediatamente si seguono, non siano solo subordinati al principale, ma

serbino

serbino altresì subordinazione fra loro. I Tuoni per esempio F per Terza maggiore, e per Terza minore hanno tutti e due subordinazione ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore; ma non per questo sono fra loro subordinati, non contandosi nè F tra i subordinati del Tuono E, nè E tra i subordinati del Tuono F. Quindi non dovrà lodarsi chi, preso siccome principale o il Tuono C per Terza maggiore, o il Tuono A per Terza minore; ed avendo fondato uno de' versetti di mezzo sul Tuono F per Terza maggiore, dia per base al versetto susseguente il Tuono E per Terza minore.

§. 15. La modulazione dal Tuono principale ai subordinati ha i suoi gradi, ed i suoi limiti estremi tanto dalla parte dei Diesis, quanto da quella dei B molle. Ho accennato (Cap. 3. §. 15.), che il Modo per Terza minore non può far figura di principale, o di subordinato senza l'opportuno soccorso dalla settima corda artificiale, che supera la naturale per un minor Semituono: ed ho notato di più, che ammessa essa corda artificiale, si renda parimente necessaria la sesta corda artificiale, che cresca per un Diesis sopra la naturale, a cagione di evitare in alcuni incontri il passo di Seconda superflua dalla sesta corda naturale alla settima artificiale, o a rovescio. Fra due Tuoni, che accettano la stessa Scala, quello per Terza minore piega ~~alquanto più~~ dalla parte dei Diesis alquanto più dall'altro per Terza

maggiore

maggiore, mediante le due corde artificiali sesta e settima più acute delle naturali per un Semituono minore. Egli è vero, che due Tuoni aventi comune la Scala naturale vanno contrassegnati alla chiave o con nessuna, o colle stesse modificazioni di Diesis, o di Bmolli; che le corde artificiali sono per tali inconosciute dal senso; e che per esempio i due Diesis artificiali F♯, G♯ usati dal Tuono A per Terza minore fanno nell'orecchio impressione più picciola della prodotta dall'unico F♯ proprio della Scala naturale del Tuono G per Terza maggiore. Non può negarsi frattanto, che adoprandosi nel mentovato Tuono A di tanto in tanto la sesta corda F♯, e con maggiore frequenza la settima G♯ amendue artificiali, ne segua l'effetto, che se non altro artificialmente il Tuono A per Terza minore un po più del Tuono C per Terza maggiore si accosti verso dei Diesis. Ecco dunque la serie dei sei Tuoni, uno principale, e gli altri subordinati, avuta solamente considerazione ai Bmolli, ed ai Diesis,

F mag.re D min.re C mag.re A min.re G mag.re E min.re;

in cui si vede, che relativamente ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore il confine ultimo verso i Bmolli si è il Tuono F per Terza maggiore; il confine ultimo verso i Diesis si è il Tuono E per Terza minore. Un perito Maestro di Cappella dee fare, che la modulazione da Tuono a Tuono abbia il suo periodo; e che questo periodo abbia un massimo, al quale

giunta

giunta che sia la modulazione, torni indietro per
andar poi a finire nel Tuono principale. Com=
ponendo pel Tuono C con Terza maggiore, il Tuo
no subordinato fondato sulla terza corda E, di dif=
ferente natura da quella del Tuono C, cioè a
dire per Terza minore, è più di qualunque al=
tro da esso rimoto nella soprapposta scala, ed è
quel massimo, a cui la modulazione si può con=
durre. Se la composizione sarà scritta nel Tuo=
no A per Terza minore, il Tuono per Terza mag=
giore fondato sulla sesta corda F potrà servire
di massimo alla modulazione per i due motivi
testè allegati.

§ 16. La prima, e principale intro=
duzione nel Contrappunto del Sistema Cromatico
ella è opera delle corde artificiali. Oltre le cor=
de artificiali sesta e settima, delle quali ho re=
plicatamente parlato, compare altresì al Modo
minore la seconda corda artificiale, che cala dal=
la naturale per un Bmolle. Rispettivamente
al Tuono A per Terza minore una tal corda
si è B♭. Di più ambo i Modi maggiore, e
minore ammettono la quarta corda artificia=
le, che cresce per il Diesis sopra la natura=
le; di modo che F#, D# sono le quarte corde
artificiali dei Tuoni C per Terza maggiore,
A per Terza minore. Danno adito le corde
artificiali ad alquanti intervalli spettanti al
Genere Cromatico; cioè a dire al Semituono
minore per esempio D D#; alla Seconda super=
flua per esempio F G#, unitamente alla quale
la

la Settima diminuita G# f compie l'Ottava; alla Terza diminuita per esempio D# F, a cui corrisponda la Sesta superflua F D# suo compimento all'Ottava; alla Quarta ~~minore~~ diminuita per esempio G# c, che insieme colla Quinta ~~maggiore~~ superflua c G# compie l'Ottava. Ho notato (Cap. 3. § 14.) che esclusa dall'armonia il Semituono minore, si accetta nella melodia solamente. Gli altri intervalli tornano bene e nella melodia, e nell'armonia. Impareremo dal Libro secondo (dove trattando compiutamente la materia de' musici passaggi da un accompagnamento all'altro, dimostrerò la vera origine delle corde, e degli accompagnamenti artificiali) che le dette corde arricchiscono il Modo minore con tre accompagnamenti di Terza e Quinta consonanti per rappresentanza, e coi loro derivati. Servendomi del solito esempio del Tuono A per Terza minore gli accennati accordi di Terza e Quinta sono
D# F a di Terza diminuita e Quinta ~~diminuita~~ ~~maggiore~~ minore,
B D# F di Terza maggiore e Quinta ~~diminuita~~ ~~maggiore~~ minore,
C e G# di Terza maggiore e Quinta ~~ambe~~ superflua ~~maggiore~~.
Si contano parimente due dissonanze cromatiche, cioè la Settima diminuita; e la Quarta o Undecima ~~maggiore~~ diminuita, delle quali nel terzo Libro farò parola.

§ 17. Se colla Scala naturale del Modo minore si accoppieranno le quattro corde artificiali seconda, quarta, sesta, e settima, ne proverrà una Scala cromatica non

compiuta

compiuta, cioè a dire in riguardo al Tuono A per Terza minore

A	B♭	B	C		D	D♯	E	F	F♯	G	G♯	a
Semi.° magg.ª	Semi.° min.ª	Semi.° magg.ª	Tuono		Semi.° min.ª	Semi.° magg.ª	Semi.° magg.ª	Semi.° min.ª	Semi.° magg.ª	Semi.° min.ª	Semi.° magg.ª	

In questo mentre se taluno desiderasse una perfetta Scala cromatica, otterrebbe appieno l'intento, considerando il Genere Cromatico come originato dalla unione del Tuono principale coi cinque subordinati, e raccogliendo perciò in una sola le Scale naturali dei detti Tuoni, aggiungendoci in oltre le settime corde artificiali dei tre Tuoni per Terza minore, senza le quali non posson essi nè di principali, nè di subordinati far la figura.

Scala Cromatica nascente dall'unire in una sola le Scale naturali del Tuono principale, e dei subordinati, aggiungendoci parimente le settime corde artificiali dei tre Tuoni per Terza minore.

C	C♯	D	D♯	E	F	F♯	G	G♯	A	B♭	B	c
Semi.° min.ª	Semi.° magg.ª	Semi.° min.ª	Semi.° magg.ª	Semi.° magg.ª	Semi.° min.ª	Semi.° magg.	Semi.° min.ª	Semi.° magg.	Semi.° magg.ª	Semi.° min.ª	Semi.° magg.ª	

Fra i cinque suoni introdotti dal Sistema Cromatico, i due F♯, B♭ sono corde naturali; quello dei Tuoni G per Terza maggiore, e per Terza minore, questo dei Tuoni F per Terza maggiore; D per Terza minore. I tre che rimangono C♯, D♯, G♯ compajono in qualità di settime corde artificiali ai Tuoni per Terza minore D, E, A. Conciossiachè, e componendo per

Tuono

Tuono C con Terza maggiore, ovvero pel Tuono A con Terza minore, ho sempre il medesimo aggregato di sei Tuoni atti a dar varietà alla musica composizione, dalla unione dei quali ha tratta l'origine la soprapposta Scala cromatica; ne segue, che quei due Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, che hanno comune la Scala diatonica, hanno altresì comune la Scala cromatica, purchè ad essa il descritto nascimento si attribuisca: proprietà degna di essere fatta avvertire a chi legge prima di ogni altra.

§ 74. Elegante assai è il compartimento cromatico dell'Ottava Cc in dodici elementi chiamati Semituoni, sette maggiori, e cinque minori. I Semituoni maggiori, che con altro vocabolo Seconde minori si appellano, conducono da lettera a lettera diversa; come sarebbe a dire da E ad F, da F♯ a G. I Semituoni minori stanno fra due lettere simili, una semplice, e l'altra modificata dal Diesis, o dal Bmolle, come per esempio fra le lettere C C♯, B♭B. Due elementi della prima specie EF, BC hanno luogo nel Sistema Diatonico. Gli elementi della seconda specie egli è il Sistema Cromatico, che gli introduce in Musica; dividendo i cinque Tuoni diatonici CD, DE, FG, GA, AB nei due Semituoni maggiore, e minore. Il compartimento cromatico dell'Ottava è vario ed uniforme nel tempo

stesso

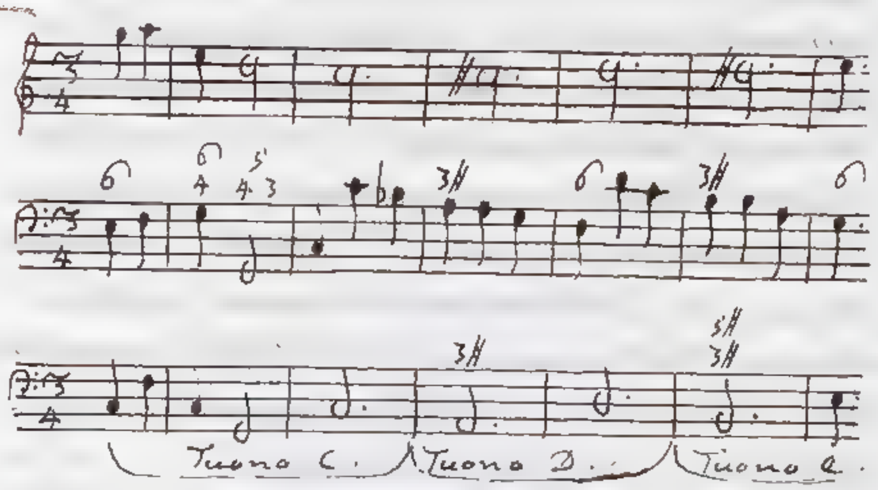
stesso: vario, perchè differenti di specie sono gli elementi cromatici: uniforme, perchè gli elementi di diversa specie si accostan molto ad essere unisoni. La Seconda minore differisce dal Semituono minore per una Seconda diminuita metà prossima di esso Semituono minore. Siccome detraendo il minor Semituono dalla Seconda maggiore, si ha la Seconda minore; così levando da questa il Semituono minore; ci si presenta la Seconda diminuita. Sottratto per modo di esempio dalla Seconda minore e7 il Diesis e4, resta la Seconda diminuita e47, elemento che, come indi a poco vedremo, appartiene al Sistema Enarmonico.

§ 19. I Cromatici, che nei libri teorici di Musica si rinvengono, debbono la loro generazione più all'Arte, che alla Natura; e quindi lasciano chi legge all'oscuro, qual uso regolare del Sistema Cromatico possa farsi. I due modi, con cui ho fatto nascere il Sistema Cromatico, sono fecondi di conseguenza, deducendosi da essi in qual guisa debba nel Contrappunto il nostro Sistema adoprarsi. Trattando nel Libro secondo della origine delle corde, e degli accompagnamenti artificiali, ed assegnando le regole di què passaggi da un accompagnamento all'altro, nei quali c'entrano le corde artificiali, mostrerò pienamente il suo primario del Sistema Cromatico. Giova parimente il considerarlo come prodotto dall'unione

dei

dei Tuoni principali, e subordinati; imperciocché conforme ad una tale idea si trova posto in pratica frequentemente. Veggasi il seguente esempio cavato da un Adagio di Arcangelo Corelli scritto nel Tuono A per Terza minore.

Basso fondamentale.



I movimenti cromatici C C♯, D D♯ ci guidano, quello dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono D per Terza minore, questo dal Tuono D al Tuono E amendue per Terza minore, i quali Tuoni hanno tutti subordinazione al principale A per Terza minore. Seguitano essi movimenti la legge degli altri passi derivati di melodia. Il Semituono minore C C♯ piace al sensorio siccome strada, per cui la parte acuta si trasferisce da C corda fondamentale dell' antecedente accompagnamento C^{5}_{3} a C♯ Terza maggiore del susseguente accompagnamento $A^{5}_{3\sharp}$. Se il suono C non si alzasse per un Diesis, formerebbe Terza minore colla base dell' accordo A^{5}_{3}. Ora la chiara idea, che

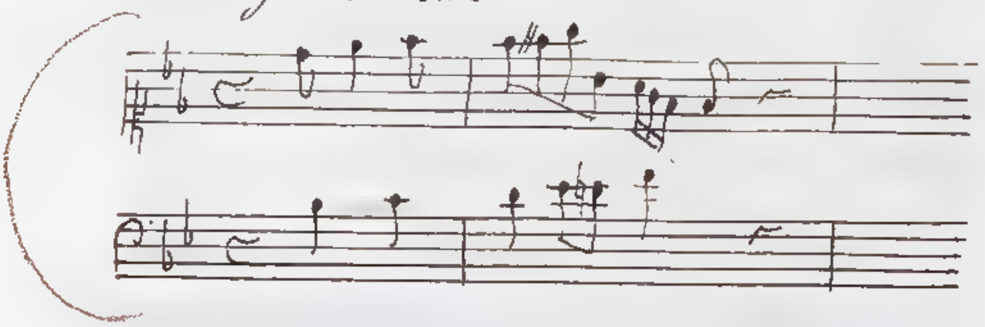
abbiamo

abbiamo delle due Terze minore e maggiore, rende agevole la intonazione del Diesis lor differenza, il quale nel nostro caso produce l' effetto, che in cambio della Terza minore AC ci si faccia sentire la maggiore AC#. Applicate delle consimili riflessioni al Semituono minore DD#, si noti in riguardo solamente al Semituono CC#, che i due accompagnamenti, antecedente C^{5}_{3}, susseguente $A^{5}_{3}\#$ hanno il suono comune E, che forma Terza maggiore con C, Quinta con A. Passando dunque da C a C# il suono comune E mi serve di regola; dovendo ad esso riferirsi C in Terza maggiore, C# in Terza minore. La proprietà del suono comune non si ritrova nei due accompagnamenti D^{5}_{3}, $A^{5}_{3}\#$; imperocchè nel primo ha luogo F naturale, nel secondo F#. e quindi nel soprascritto esempio l' intonazione del Semituono minore CC# si sperimenta alquanto più facile di quella ~~DD#~~ del Semituono DD#.

§ 10. Si può anche talvolta far un uso secondario, e non considerato dal Contrappunto del Sistema Cromatico con molto di grazia, e di venustà, ponendo fra due accompagnamenti una corda alterata, che ci faccia sentire qualche cromatica melodia. Mi serva di esempio un leggiadrissimo passo preso dalla Cantata Fra voi taciti boschi della Signora Co. D. Teresa Agnesi tanto eccellente nel Contrappunto, quanto la Signora Co. D. Maria sua Sorella nelle Matematiche, e nei

Calcoli

Calcoli più sublimi.



Nella serie di note F, F#, G, che in se contiene il Semituono minore FF#, elemento appartenente al Sistema Cromatico, il passaggio, chi ha unicamente in mira il Contrappunto, si è D$_{3}^{6b}$ Eb$_{3}^{56}$ derivato dal fondamentale Bb$_{3}^{5}$ Eb$_{3}^{56}$. Il suono F# medio fra i due F, G serve per puro transito, e non ci entra nella armonia.

§ 22. Dietro le vestigia del Sistema Cromatico andiamo in traccia del Sistema Enarmonico tanto celebre presso gli Antichi. Se alle tre coppie di Tuoni, uno per Terza maggiore, l'altro per Terza minore F, D; C, A; G, E, dalla unione dei quali può nascere il Sistema Cromatico, ne aggiungeremo altre sette, quattro dalla parte dei B molli, e tre dalla parte dei Diesis secondo le seguenti serie

Tuoni colla unione dei quali si genera il Sistema Enarmonico, che partisce l'Ottava in diciannove elementi

Tuoni

Tuoni per Terza maggiore.

Db, Ab, Eb, Bb, F, C, G, D, A, E

Tuoni per Terza minore.

Bb, F, C, G, D, A, E, B, F#, C#

non tralasciando la settime corde artificiale dei Tuoni per Terza minore, ci si presenterà innanzi gli occhi il Sistema Enarmonico, che divide l'Ottava C C in diciannove elementi di due diverse specie, cioè la divide in dodici Semituoni minori, ed in sette Seconde diminuite:

Scala Enarmonica dividente l'Ottava in diciannove elementi.

C		C#		Db		D		D#		Eb		E		E#		F		F#		Gb
	Sem.° min.e		Sec.a dim.ta		Sem.° min.e		Sem.° min.e		Sec.a dim.ta		Sem.° min.e		Sem.° min.e		Sec.a dim.ta		Sem.° min.e		Sec.a dim.ta	

Gb		G		G#		Ab		A		A#		Bb		B		B#		C
	Sem.° min.e		Sem.° min.e		Sec.a dim.ta		Sem.° min.e		Sem.° min.e		Sec.a dim.ta		Sem.° min.e		Sem.° min.e		Sec.a dim.ta	

Il Semituono minore è un elemento comune anche al Sistema Cromatico. La Seconda diminuita si insinua nell'Enarmonico mercè la divisione, ch'esso fa della Seconda minore elemento diatonico-cromatico in un minor Semituono, ed in una Seconda diminuita.

Siccome l'origine da me in secondo luogo attribuita al Sistema Cromatico ha comprovato il retto uso, che relativamente ad essa in Musica se ne fa; così all'opposto l'origine del Sistema Enarmonico ci fa manifestamente comprendere dovessi lo stesso totalmente

escludere

escludere dal Contrappunto: massimamente che non si sa scoprire altra fonte utile al Contrappunto onde derivare egli possa. Come mai si può usare lecitamente un Sistema, che nasce dall'unire al Tuono principale e per Terza maggiore, ovvero A per Terza minore parecchi Tuoni, che non essendo subordinati, non serbano col principale il dovuto legamento, nè per quello riguarda all'armonia, nè per quello riguarda alla melodia? Vedremo nel Capitolo settimo, che certe modulazioni ingrate all'orecchio, le quali da un dato Tuono conducono immediatamente ad un altro non subordinato, s'appoggiano al Sistema Enarmonico. So che il bando assoluto del Sistema Enarmonico dal Contrappunto sembrerà strano agli amatori della Antichità. Ma vivendo noi in un secolo, in cui l'autorità si fa cedere alla ragione, li supplico a riflettere, che dagli Scrittori concordemente si afferma, essersi per la troppa difficoltà abbandonato l'uso del Sistema Enarmonico. Ora l'intuonarsi difficilmente gli elementi, o Diesis enarmonici, non è ella una tacita ammonizione del senso, che tenta di persuadere l'irregolarità del Sistema? Sia canone infallibile e generale, doversi riputare viziosa quella cantilena, che con istento si intuona da chi è dotato di orecchio fino ed esercitato.

§ 23. L'esclusione dal Contrappunto del Sistema Enarmonico dal raziocinio, che

soggiungo

soggiungo; resta vie più confermato, il qua=
le ci farà toccar con mano non potersi far u=
so alcuno della Seconda diminuita elemento
enarmonico. La Seconda minore elemento
diatonico-cromatico s'adopra del pari e nella
armonia, e nella melodia. Della Seconda
minore come passo melodico ne ho parlato
(Cap. 3. § 9. 10. 14.); ed altresì (Cap. 4. § 6.
14. 16.). Nel Libro terzo, in cui tratterò della
Dissonanza, farò osservare che la Seconda mi=
nore si pratica anche nell'armonia. Per ora
bastino due soli esempj. Aggiunta all'accom=
pagnamento consonante fondamentale la Setti=
ma maggiore, forma essa coll'Ottava una Se=
conda minore. Se all'accompagnamento con=
sonante per Terza minore s'accoppierà la Nona,
risponderà questa in Seconda minore alla De=
cima minore di esso accompagnamento. Dalla
Seconda minore elemento diatonico-cromatico
m'inoltro al minor Semituono elemento croma-
tico-enarmonico equivalente a un di presso a
due terze parti della Seconda minore. Abbiamo
osservato (Cap. 3. § 14.) che il Semituono mi=
nore vuol essere ~~assolutamente~~ bandito dall'ar=
monia, siccome quello che essendo un elemento
troppo picciolo, si giudica dall'orecchio uno
scordato Unisono. Si è parimente nello stesso
luogo notato, che il Semituono minore si dee
accettar nella melodia, ma non nella più per=
fetta e maestosa; imperciocchè anche così
adoprato contiene in se stesso un non so che

di

di larioso, che apertamente dimostra accorgersi qualche poco l'orecchio dallo Unisono scordato. Dalle verità premesse chiara fluisce la conseguenza, che la Seconda diminuita, o il Diesis enarmonico, terza parte in circa dalla Seconda minore, e metà prossima del Diesis cromatico è un elemento così menomo, che quand' anche melodiosamente si adopri, uno scordato Unisono apertamente, e con molto disgusto all' orecchio si manifesta.

§ 24. Chi bramasse un Sistema enarmonico interamente composto di elementi suoi propri, alle dieci coppie di Tuoni generanti il Sistema enarmonico di diciannove elementi ne aggiunga altri dodici, sette dalla parte dei B molli, e cinque dalla parte dei Diesis giusta la sottoscritta progressione,

Tuoni colla unione dei quali si genera il Sistema enarmonico, che partisce l'Ottava in trentuno elementi.

Tuoni per Terza maggiore.

D♭♭, A♭♭, E♭♭, B♭♭, F♭, C♭, G♭, D♭, A♭, E♭, B♭,

Tuoni per Terza minore

B♭♭, F♭, C♭, G♭, D♭, A♭, E♭, B♭, F, C, G,

Tuoni per Terza maggiore.

F, C, G, D, A, E, B, F♯, C♯, G♯, D♯.

Tuoni per Terza minore.

D, A, E, B, F♯, C♯, G♯, D♯, A♯, E♯, B♯.

e gli si affaccerà il Sistema enarmonico, che divida

divide l'Ottava Cc in trentuno elementi di due diverse specie, cioè a dire in dicianove Seconde diminuite, ed in dodici Seconde doppiamente diminuite.

Scala enarmonica dividente l'Ottava in trentuno elementi.

Nota	Elemento
C	Sec.a dim.ta
D^{2b}	Sec.a dop.te dim.ta
$C^{\#}$	Sec.a dim.ta
D^{b}	Sec.a dop.te dim.ta
$C^{2\#}$	Sec.a dim.ta
D	Sec.a dim.ta
E^{2b}	Sec.a dop.te dim.ta
$D^{\#}$	Sec.a dim.ta
E^{b}	Sec.a dop.te dim.ta
$D^{2\#}$	Sec.a dim.ta
E	Sec.a dim.ta
F^{b}	Sec.a dop.te dim.ta
$E^{\#}$	Sec.a dim.ta
F	Sec.a dim.ta
G^{2b}	Sec.a dop.te dim.ta
$F^{\#}$	Sec.a dim.ta
G^{b}	Sec.a dop.te dim.ta
$F^{2\#}$	Sec.a dim.ta
G	Sec.a dim.ta
A^{2b}	Sec.a dop.te dim.ta
$G^{\#}$	Sec.a dim.ta
A^{b}	Sec.a dop.te dim.ta
$G^{2\#}$	Sec.a dim.ta
A	Sec.a dim.ta
B^{2b}	Sec.a dop.te dim.ta
$A^{\#}$	Sec.a dim.ta
B^{b}	Sec.a dop.te dim.ta
$A^{2\#}$	Sec.a dim.ta
B	Sec.a dim.ta
C^{b}	Sec.a dop.te dim.ta
$B^{\#}$	Sec.a dim.ta
C	

Se per esempio dalla Seconda diminuita $E^{\#}$ F sottrarrò il Semituono minore F F^{b}, mi si presenterà la Seconda doppiamente diminuita F^{b} $E^{\#}$. Essendo nella nostra Scala gli elementi di specie diversa molto prossimi alla egualità, serve essa di base al Sistema generale temperato del famoso Cristiano Ughenio dividente l'Ottava in trentuna parti eguali, il quale accresce per un minimo le Terze maggiori, e scema le Quinte per poco meno, e le Terze minori per poco più di un quarto di Comma. Con il predetto Sistema ha l'Ughenio resa generale la Participazione di Giuseppe Zarlino, la quale lascia le Terze mag=

giori

gravi giuste; e fa che calino per un quarto di Comma le Quinte, e le Terze minori. Ho dato qui questo cenno; giacchè l'occasione ha portato così. Per altro la materia dei Temperamenti vuol essere con accuratezza trattata, il che mi ingegnerò di effettuare nel quinto Libro.

§ 151. Escluso dal Contrappunto il Sistema Enarmonico, terminerò il presente Capitolo coll'avvertire, che nell'eseguire una musica composizione si può far uso di qualche grazia enarmonica. Ho più volte osservato, che mentre un perito Cantante, o Sonatore vuole in certi casi alzare, o abbassare la voce per un Semituono minore, non adempie ciò in un tratto; ma per minimi accrescimenti, o scemamenti al destinato suono perviene. Abbiasi da discendere da F# ad F per modo di esempio, ed atteso che il regolato abbassar della voce non mi lascia sentire suono alcuno intermedio fra F# ed F distintamente articolato, l'orecchio mette la sua principal attenzione al luogo F#, da cui parte la voce, ed allo scopo F, a cui essa voce è diretta. Il Semituono minore per tanto anche così adoprato ritiene l'indole degli altri passi di melodia, e piace al senso siccome strada per passare da un accordo ad un altro. Egli è però vero, che il nominato aumento, o menomamento enarmonico rende più notabile la smanceria del Semituono minore, e vuol perciò essere adoprato a tempo e a luogo, e con parsimonia,

e

e dove l'espressione dell'affetto così richiede. Vedremo in oltre (Lib. 4. Cap. 4.) allorachè degli usuali Stromenti da tasto farò parola, aver in essi luogo sette Terze, che propriamente parlando dovrebbon chiamarsi tre semidiminuite, e quattro semisuperflue; calando quelle, e crescendo queste relativamente alla Terza minore, ed alla Terza maggiore per una specie di elemento enarmonico. Le Terze semidiminuite, e semisuperflue rappresentano la Terza minore, e la Terza maggiore sì strettamente, che dal comune de' Sonatori non si conoscono negli Stromenti da tasto, salvo che Terze minori, e Terze maggiori. Ora componendo per que' Tuoni, in cui c'entrano le nominate Terze semidiminuite o semisuperflue, si viene a far uso in qualche maniera del Sistema Enarmonico. I bravi Maestri di Cappella, che ben conoscono la diversità dei Tuoni volgarmente chiamati o per Terza maggiore, o per Terza minore, che si contengono negli Organi, e nei Gravicembali, ne fanno opportuna scelta, per ben esprimere il sentimento delle parole, e per isvegliare varj affetti nell'animo di chi ascolta. Della natura differente dei Tuoni compresi negli Stromenti da tasto ne parlerò lungamente nel luogo citato.

Capitolo Sesto.
Di alcune irregolari modulazioni.

§ 1. Dopochè ho trattato dei Tuoni subordinati, e della retta modulazione, che dal Tuono principale ad essi si trasferisce, o al contrario, stimo altresì espediente il far parola di alcune irregolari modulazioni, le quali ci conducono a Tuoni, che al principale non sono subordinati; onde conoscendone chi legge l'imperfezione, le possa opportunamente evitare. Ed in primo luogo giacchè i Tuoni subordinati simili al principale per esempio C per Terza maggiore (le stesse riflessioni s'applichino ad un Tuono per Terza minore) sono i due G, F; le cui basi distano da C per una Quinta presa all'insù, o all'ingiù; egli è facile da scoprire, che que' Tuoni simili al principale C, che dopo i due G, F hanno ad esso una meno rimota attenenza, sono per una parte D distante da C due Quinte prese all'insù, e per l'altra B♭ distante da C due Quinte prese all'ingiù. Veggasi la sottoposta serie

E♭, B♭, F, C, G, D, A

Ai detti Tuoni D, B♭ rivolgo le mie considerazioni, le quali daranno a conoscere con quanta lode possa ad essi far transito la cantilena, mentre abbia per fondamento il Tuono C per Terza maggiore. Scoperta imperfetta la modulazione ai Tuoni D, B♭, con più forte

ragione

ragione dovrà vietarsi il passare a Tuoni si=
mili al principale, le cui basi siano lontane da
C per un maggior numero di Quinte, quali
sarebbero i Tuoni A, E♭ amendue per Terza
maggiore.

§ 2. Le basi D, B♭ dei nostri
due Tuoni non rispondono a C corda fonda=
mentale del Tuono principale in buona propor=
zione melodica, e conseguentemente fra C e
D, fra C e B♭ non c'è quel legamento, che è
necessario, per rendere aggradevole la imme=
diata modulazione dal Tuono C all'uno, o all'
altro dei Tuoni mentovati. Abbiamo osservato
(Cap. 2. § 22. 23.), che se ha da esser uno il
Sistema di melodia, non possono in esso aver
luogo salvo che consonanze perfette. Ora la
doppia Quinta per esempio C d, o sia detratta
l'Ottava, la Seconda maggiore C D non sono
consonanze perfette, ma bensì dissonanze, es=
primendosi quella per la ragione 4 : 9, e ques=
ta per la ragione 4 : 9. Richiami a memoria
chi legge quello che ho detto in tale proposito
(Cap. 2. § 9.). Mosso un passo avanti ai Tuoni
A, E♭, i cui suoni fondamentali si allontanano
da C per tre Quinte, la proporzione fra le basi
C, A; C, E♭ diviene vie più dissonante, di=
notandosi la Quinta triplicata colla ragione
4 : 27. In somma la ragione fra le basi di
due Tuoni sarà tanto meno elegante, quanto
maggiore è il numero delle Quinte, che fra
l'una, e l'altra base si contano. Frattanto

agli

egli è di uopo confessare, che la Quinta triplicata 4 : 27 si accosta talmente alla Sesta maggiore sopra l'Ottava 3 : 10, che all'udir quella, concepisce l'orecchio l'idea di questa. Di fatto in qualunque musico strumento la Quinta triplicata, e la Sesta maggiore sopra l'Ottava si considerano una cosa stessa, passando tra loro la differenza del Comma, che dai Temperamenti viene distribuita, di modo che il senso non ne riceve disgusto. Ciò posto i passi melodici CA, CE♭ fanno figura di consonanti, ed equivagliono o al discendere, o all'ascendere per una Terza minore; ma nondimeno questo vantaggio, che i Tuoni A, E♭ hanno sopra i Tuoni D, B♭ non compensa i discapiti molto maggiori, dei quali a favellare m'accingo.

§ 3. I Tuoni subordinati simili al principale hanno con esso comuni due corde del Sistema di melodia fornite dei convenienti accompagnamenti consonanti, fra le quali trova luogo la base del Tuono principale. Ho fatto riflettere al cortese Lettore (Cap. 5. § 3.) quanto stringa l'unione dei Tuoni subordinati col principale la comunione della mentovata corda, la quale ha la bella proprietà di rinnovarci viva la memoria del Tuono principale, anche quando la cantilena nei Tuoni subordinati si trova. In questo mentre i Tuoni D, B♭ distanti da C per due Quinte, rigettata la corda melodica C base del Tuono principale, prendono

da

da esso in prestanza una sola corda del Sistema di melodia insieme col convenevole consonante accompagnamento. Il Tuono D ha comune col Tuono C la corda G, il Tuono B♭ la corda F. L'esclusione della corda C fa vedere la pochissima connessione che c'è fra i Tuoni D, B♭, ed il Tuono C. Inoltrandoci ai Tuoni A, E♭ rimoti da C per tre Quinte, non si accomuna loro veruna corda del Sistema di melodia del Tuono C, e conseguentemente non sono con esso in modo alcuno legati.

§ 4. Ho notato nell'antecedente Capitolo quinto (§ 4. 5. 6. 4.), che i Tuoni subordinati modificano al più una sola corda del Tuono principale. Si è da me altresì avvertito nel Paragrafo sesto del citato Capitolo, che due Tuoni per esempio D, B♭, le cui basi distano due Quinte da quella del dato Tuono C ad essi simile, modificano due corde del Tuono principale. Una corda alterata di più contengono i Tuoni A, E♭, che si allontanano da C per tre Quinte. Con ragione adunque ho affermato (§ 2.), che quantunque le basi dei Tuoni A, E♭ formino con C le melodie CA, CE♭, che si ascoltano come consonanze imperfette, quest'utile non contraccambia il grave danno di non avere alcun accompagnamento comune col Tuono principale, e di far sì che al numero di tre ascendano i suoni modificati.

§ 5.

§. 5. L'avvertenza che sono per fare, e che alla sperienza si appoggia, renderà più chiara la verità, non potersi i due Tuoni D, B♭, le cui basi si discostano per due Quinte da quella del Tuono principale C, contare fra i subordinati ad esso Tuono. I Tuoni subordinati hanno questa proprietà, che dal Tuono principale si concede il passare immediatamente a qualunque subordinato, o al contrario. Essendo frattanto scritta la musica composizione pel Tuono C, il senso si chiama disgustato, se io dal Tuono principale immediatamente mi trasferisco o al Tuono D, o al Tuono B♭ ad esso simili; dunque i mentovati Tuoni non sono al principale subordinati. Conoscendo una tal verità i Maestri di Contrappunto, e volendo usare la modulazione dal Tuono C al Tuono simile D, adempiono questa mediatamente, passando prima per esempio dal Tuono C al Tuono G, ed indi dal Tuono G al Tuono D. Così quantunque il Tuono D non sia subordinato a C, egli è però vero che G è subordinato a C, D subordinato a G. Modulando adunque prima da C in G, indi da G in D, passo con questo artifizio sempre da un Tuono all'altro subordinato, e levo se non in tutto, almeno in parte il modo all'orecchio di accorgersi, che la modulazione sia uscita fuori dai dovuti confini. Dovendo ritornare dal Tuono D al principale C, su cui è fondata la cantilena,

bisognerà

bisognerà che ricalchi la stessa strada, o almeno una equivalente.

§. 6.° Avendo provato che i Tuoni D, B♭ non sono subordinati al Tuono loro simile C, di cui ciascuno modifica due corde, si deduca la conseguenza, che quei Tuoni simili al principale, che alterano più di una corda di esso Tuono, non si possono contare nel numero de' suoi subordinati. Questa verità si può estendere anche ai Tuoni di natura differente, eccettuato al più un solo caso, del quale nel Paragrafo decimoquinto, e nei seguenti farò parola. E vaglia il vero, se il Tuono D per Terza maggiore non è subordinato al Tuono simile C, non può nè meno essere ad esso subordinato il Tuono B per Terza minore, il quale modifica due corde del Tuono C, accettando la stessa Scala del Tuono D per Terza maggiore. Si ricorderà il Lettore aver io provato (Cap. 5. § 9.), che in tanto un Tuono, che non sia simile al principale, ha con esso subordinazione, in quanto si unisca ad accettare la stessa Scala con un altro Tuono simile e subordinato al principale; o in quanto è subordinato ad un Tuono a se stesso simile, che ammette la medesima Scala del Tuono principale. Così il Tuono E per Terza minore è subordinato al Tuono C per Terza maggiore; perchè la sua Scala, e quella del Tuono G per Terza maggiore simile e subordinato al principale sono delle stesse corde composte: o pure perchè esso Tuono E per Terza minore

è

è subordinato al Tuono simile A, la cui Scala e quella del Tuono C per Terza maggiore sono formate delle medesime corde. Perciò dipendendo la relazione del Tuono B per Terza minore al Tuono C per Terza maggiore da quella del Tuono D per Terza maggiore al nominato Tuono C, ovvero da quella del Tuono B al Tuono A ambo per Terza minore, ed essendosi provato che il Tuono D per Terza maggiore non ha subordinazione al Tuono simile principale C, il Tuono B per Terza minore non ha subordinazione al Tuono simile A; sarà altresì manifesto che il Tuono B per Terza minore non può ascriversi nel numero dei subordinati al Tuono principale C per Terza maggiore. Anzi richiedendosi per rinvenire la corrispondenza del Tuono B per Terza minore al principale C per Terza maggiore un discorso più lungo di quello, ch'è necessario per determinare la correlazione del Tuono D per Terza maggiore al Tuono simile C; ne segue che paragonate insieme le due modulazioni, cioè al Tuono simile al principale, che modifica due corde della Scala di esso principale, al Tuono dissimile, che ne modifica parimente due corde, la seconda modulazione, quando non vi siano delle particolari circostanze che la favoriscano, sarà alquanto meno lodevole della prima: il che si accorda interamente colla esperienza.

S. 7... Fra le due modulazioni, cioè o al Tuono D simile al principale C per Terza

maggiore

maggiore, la cui base dista da C due Quinte prese all'insù, o al Tuono B♭ simile al principale C, la cui base dista da C due Quinte prese all'ingiù, la seconda molto di rado s'incontra nelle musiche composizioni, la prima sembra che vi si trovi con molta più di frequenza. Servirà in primo luogo a render ragione d'una tal pratica l'avvertire, che usandosi la modulazione dal Tuono principale per Terza maggiore al Tuono fondato sulla quinta corda superiore più spesso dell'altra dal Tuono principale al Tuono fondato sulla quinta corda inferiore equivalente alla quarta superiore per i due motivi spiegati nel Capitolo quinto (§ 3.), più frequente per conseguenza ci si presenta l'occasione di trasferirci dal Tuono che ha per base la quinta corda superiore a quello che ha per base la doppia Quinta o Nona maggiore parimente superiore equivalente alla Seconda maggiore, e meno frequente l'occasione di passare dal Tuono che ha per base la quinta corda inferiore a quello che ha per base la doppia Quinta o Nona maggiore inferiore equivalente alla Seconda maggiore inferiore, o alla Settima minore presa al di sopra. Non tralascio di notare la circostanza, la quale favorisce la modulazione al Tuono D, ed è, che le due corde F♯, C♯ modificate dal detto Tuono tengono in esso il luogo di consonanze imperfette, essendo Terze maggiori quella di D, e quella di A; laddove le corde B♭, E♭

alterate

alterata dal Tuono B♭ occupano in esso il posto di equisonanza, servendo di fondamento agli accompagnamenti della prima, e della quarta corda.

§. 4. Vedremo in oltre (Lib. 2. Cap. 1. § 17. Cap. 11. § 7.) che nei Tuoni tanto per Terza maggiore, quanto per Terza minore viene non di rado in concio la quarta corda artificiale, la quale cresca sopra la naturale per un Semituono minore. Sostituita nella Scala di un Tuono per Terza maggiore esempigrazia G la quarta corda artificiale C♯ in cambio della naturale C, diviene essa Scala affatto simile alla naturale del Tuono D per Terza maggiore, che ha per fondamento la quinta corda D del nominato Tuono G, contenendosi in ambo le Scale cinque corde non alterate, e due F♯, C♯ modificate col Diesis. Quindi non tutti i passi, in cui trovasi la corda C♯, appartengono al Tuono D per Terza maggiore, contandosene alcuni proprj del Tuono simile G, e tali possono essere i due fondamentali $C\sharp^{5}_{3}\ D^{5}_{3\sharp}$, $A^{5}_{3\sharp}\ D^{5}_{3\sharp}$ con i derivati, che da essi dipendono, quando si fatti passi si adoprano come Cadenze artificiali, che terminano nella quinta corda D del Tuono G per Terza maggiore. Il aggregato degli accompagnamenti antecedenti e conseguenti si è quello, che serve di norma agli Intendenti per giudicare, se i mentovati passi spettino piuttosto all'uno, che

all'

alli altro Tuono. E' chi è bensì vero, che avvezzato l'orecchio ai detti passi artificiali, ha meno di ripugnanza di ascoltarli adoprati in figura di naturali; ed a tollerare che essendo scritta la composizione pel Tuono C con Terza maggiore, si trasferisca talvolta al Tuono simile D fondato sulla corda nona, o seconda del Tuono principale.

§ 9. Questa proprietà può facilitare la modulazione al Tuono D per Terza maggiore; anche quando la composizione ha per base il Tuono A con Terza minore, a cui il Tuono G per Terza maggiore è subordinato. Giovano parimente alla detta modulazione due circostanze simili a quelle da me notate nel Paragrafo settimo. Ho stabilito (Cap. 5. § 13.) che fra le due modulazioni dal Tuono A per Terza minore ai Tuoni G, F per Terza maggiore la prima alla seconda dee preferirsi. Per la qual cosa più spesso ci si affacciera l'opportunità di passare dal Tuono G al Tuono D, e meno frequentemente quella di far transito dal Tuono F al Tuono B♭ tutti e quattro per Terza maggiore. Chi provasse di trasferirsi dal Tuono A per Terza minore ai Tuoni D, B♭ per Terza maggiore col mezzo dei Tuoni G, D simili ad A, troverebbe anche per questa strada la modulazione dal Tuono A per Terza minore al Tuono D per Terza maggiore alquanto migliore dell'altra dal detto Tuono A al Tuono B♭ per Terza maggiore.

e

e vaglia il vero, meritando eguale stima le modulazioni dal Tuono A per Terza minore ai Tuoni simili E, D, a cui serve base la Quinta presa all'insù; e all'ingiù (Cap. 5. § 5.), e riuscendo il passo da E per Terza minore a D per Terza maggiore più facile di quello da D per Terza minore a B♭ per Terza maggiore (Cap. 5. § 13.), ne segue che tra le descritte mediate modulazioni dal Tuono A per Terza minore ai Tuoni D, B♭ per Terza maggiore quella da A a D debba meno schivarsi dell'altra da A a B♭. Attesochè i Tuoni A per Terza minore, e C per Terza maggiore hanno comune la Scala, si verifica la stessa riflessione, colla quale ho posto fine al Paragrafo settimo, che le corde F♯, C♯ alterate dal Tuono D per Terza maggiore colpiscono meno le orecchie delle altre due B♭, E♭, che dal Tuono B♭ per Terza maggiore sono modificate.

§ 10. Paragoniamo ora quelle modulazioni, che dal Tuono A per Terza minore passano ai Tuoni simili B, G fondati sulla doppia Quinta superiore, o inferiore. Conciossiachè egualmente perfetto si è il transito dal Tuono A per Terza minore ai Tuoni simili E, D, e nello stesso grado vanno altresì collocati i passaggi da E a B, da D a G Tuoni tutti per Terza minore (Cap. 5. § 5.), le modulazioni da A a B mediante il Tuono E, da A a G mediante il Tuono

Tuono D sono di pari bontà fornite. I movimenti melodici A E, e B migliori degli altri A D, D G sono compensati dalle modificazioni delle corde del Tuono A più sensibili nel Tuono B, meno sensibili nel Tuono G, trovandosi che in questo i suoni affetti dal B molle, cioè $B\flat$, $E\flat$ corrispondono in Terza minore alle corde prima G, quarta C, ed in quello i suoni affetti dal Diesis, cioè $F\sharp$, $C\sharp$ formano Quinta negli accordi $B^{5\sharp}_{3}$, $F\sharp^{5\sharp}_{3}$, ed inoltre sopra $F\sharp$ il secondo accompagnamento è fondato. Equal utilità reca alle due modulazioni di cui parliamo la particolarità, che la corda $C\sharp$, per cui la Scala naturale del Tuono B differisce da quella del Tuono E, è in questo sesta corda artificiale, e che la corda $E\flat$, per cui la Scala naturale del Tuono G differisce da quella del Tuono D, è in questo seconda corda artificiale. Si scoprirebbero di egual valore le modulazioni del Tuono A per Terza minore ai Tuoni simili B, G, ancora quando esse passassero per i Tuoni medj G, F con Terza maggiore. In fatti (Cap. 5. § 13.) da A minore a G maggiore si fa transito con più eleganza, che da A minore ad F maggiore; e tutto all'opposto il passaggio da G maggiore a B minore riesce meno aggradevole dell'altro da F maggiore a G minore; di modo che le partite si vengono a pareggiare.

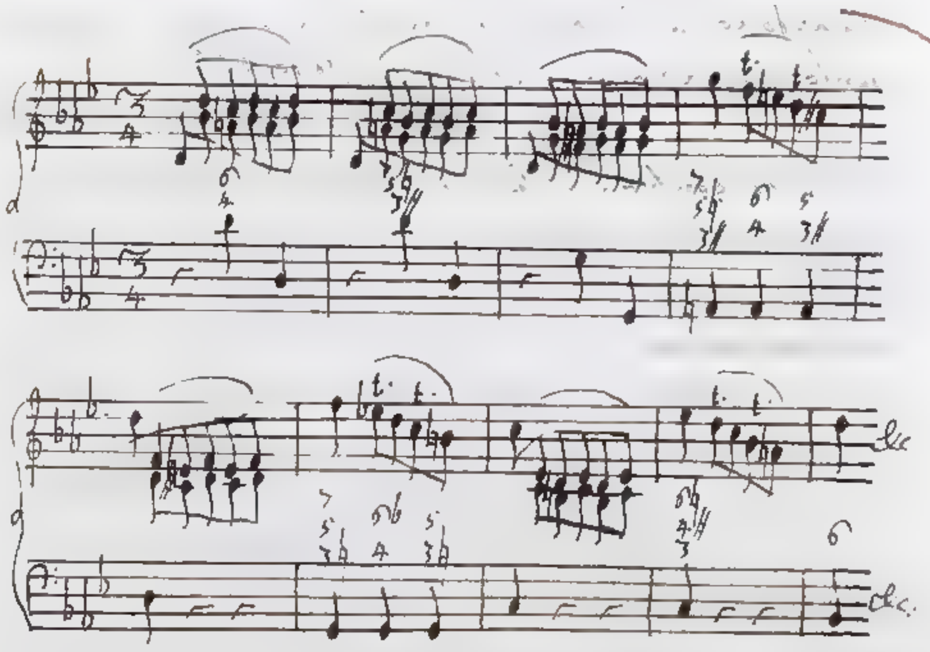
§ 11. Tra le molte considerazioni,

colla

colle quali si potrebbero illustrare le nostre modulazioni, ne scelgo una siccome analoga a quella del Paragrafo ottavo, in cui ho asserito, che i passi $C\sharp^{5}_{3}\ D^{5}_{3\sharp}$, $A^{5}_{3\sharp}\ D^{5}_{3\sharp}$ appartengono artificialmente al Tuono G, naturalmente al Tuono D ambo per Terza maggiore, ed ho cavata la conseguenza, che questa comunanza rende meno notabile il mediato passaggio dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono simile D. Nel Tuono E per Terza minore i passi corrispondenti ai mentovati, adoprata anche unitamente colla quarta corda artificiale $A\sharp$ la sesta corda artificiale $C\sharp$, sono $A\sharp^{5}_{3\sharp}\ B^{5\sharp}_{3\sharp}$, $F\sharp^{5\sharp}_{3\sharp}\ B^{5\sharp}_{3\sharp}$, e necessariamente richiedono, che l'accompagnamento della corda B sia di Terza maggiore e Quinta. Se la cantilena si ritrovasse nel Tuono B per Terza minore, si dovrebbe indispensabilmente assegnare a B l'accordo per Terza minore. Dalla diversità adunque del consonante accompagnamento adattato a B o per Terza maggiore, o per Terza minore trae l'orecchio un sicuro indizio per discernere, se i detti passi appartengano o al Tuono E, o al Tuono B amendue per Terza minore. Essendo pertanto scritta la composizione nel Tuono A per Terza minore e non potendosi mai avvezzare il sensorio ad udire nel Tuono subordinato E i passi $A\sharp^{5}_{3\sharp}\ B^{5\sharp}_{3}$, $F\sharp^{5\sharp}_{3\sharp}\ B^{5\sharp}_{3}$ solamente propri del Tuono B, ne segue che la modulazione a quel Tuono simile

al

al principale, la cui base dista due Quinte, cioè a dire una Nona, ovvero una Seconda ambo maggiori prese all' insù dalla base di esso Tuono principale, si troverà più di rado anche per l'addotta ragione, mentre il Tuono principale è per Terza minore, di quello che s'incontri, mentre il Tuono principale è per Terza maggiore. La riflessione or ora fatta si può applicare alla modulazione al Tuono B per Terza minore, ancora quando la com=posizione sia fondata sul Tuono C per Terza maggiore; il quale ammette la stessa Scala del Tuono A per Terza minore distante dal Tuo-no simile B per due Quinte. Mi somministra il seguente esempio il celebre Signor Giuseppe Tartini nella sua Opera prima, Sonata ottava scritta pel Tuono C con Terza minore.



Trasferitosi il Signor Tartini dal Tuono prin=

cipale

cipale C al Tuono simile e subordinato, che ha per base la quinta corda G del Tuono principale, modula poscia al Tuono D per Terza minore subordinato al Tuono G, siccome quello che è fondato sulla di lui quinta corda D, la quale è nona rispettivamente al Tuono principale. Dopo ciò fatta la riflessione che l'accompagnamento D^5 apparteiene anche al Tuono G per Terza minore, considerandolo come di quest'ultimo Tuono ritorna col mezzo del passaggio D^5 $G^{3\flat}$ dal Tuono subordinato G al principale C. Queste avvertenze serviranno per cominciar a formare una giusta idea della regolata modulazione da Tuono a Tuono. Nella Sonata terza della citata Opera, la qual Sonata è fondata sul Tuono C per Terza maggiore, trovasi la modulazione al Tuono B per Terza minore consistente per altro nel solo passo $A^{\sharp 3\sharp}$ $B^{3\sharp}$.

§ 12. Non debbo tralasciare di mettere al confronto la modulazione ultimamente nominata con quella, che nella stessa ipotesi, che sia principale il Tuono C per Terza maggiore, si trasferisce al Tuono G per Terza minore. Se io mi vaglio dei Tuoni medj E, D per Terza minore, dal Tuono C per Terza maggiore passo con meno naturalezza ad E, che a D con Terza minore (Cap. 5. § 13.): ma il transito da un Tuono all'altro per Terza minore E, B; D, G è di egual perfezione fornito (Cap. 5. § 5.); dunque calcando la strada descritta, fra i

dua

due passaggi dal Tuono C per Terza maggiore ai Tuoni B, G per Terza minore il secondo al primo deve anteporsi. Gli stessi passaggi appariranno a un di presso di equal pregio, allora che si faccia uso dei Tuoni medj G, F per Terza maggiore. Ed in effetto la modulazione dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono simile G è migliore dell'altra dallo stesso Tuono C al Tuono simile F (Cap. 5. § 5.), laddove la modulazione dal Tuono G per Terza maggiore al Tuono B per Terza minore è meno buona dell' altra dal Tuono F per Terza maggiore al Tuono G per Terza minore (Cap. 5. § 13.). Nel susseguente Paragrafo decimoterzo allegherò una ragione di più a favore del transito dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono G per Terza minore.

§. 13. Se ai sei Tuoni, uno principale e gli altri subordinati, si aggiungeranno i quattro, due per Terza maggiore e due per Terza minore, che modificano due corde della Scala del Tuono principale, dei quali infino a questo punto ho fatto parola, i nominati dieci Tuoni, avuta solamente considerazione ai B molli ed ai Diesis, vanno disposti nella seguente maniera, giusta quanto ho detto (Cap. 5. § 15.)

B♭ mag.^{re} G min.^{re} F mag.^{re} D min.^{re} C mag.^{re}
A min.^{re} G mag.^{re} E min.^{re} D mag.^{re} B min.^{re}

Scelto per principale il Tuono C per Terza maggiore, il Tuono fra i non subordinati ad esso più prossimo in riguardo unicamente ai Bmolli; ed

ed ai Diesis si è G per Terza minore. S'aggiunga che le due corde E, B del Tuono principale C, che il Tuono G per Terza minore modifica col B molle formano in esso Tuono G le consonanze imperfette C.E♭, G B♭. Oltre a ciò il Tuono G per Terza minore non differisce dal Tuono G per Terza maggiore fondato sulla quinta corda del Tuono principale salvo che nella particolarità, che quello è per Terza minore, questo per Terza maggiore. Vedremo or ora il legamento che passa fra due Tuoni, uno per Terza minore, l'altro per Terza maggiore sulla stessa base fondati. Dalle notate circostanze penso dipendere lo uso non raro che viene fatto nella prima Opera del Signor Tartini della modulazione al Tuono per Terza minore, cui serve di base la quinta corda del Tuono principale per Terza maggiore. Facendo figura di principale il Tuono A per Terza minore, parrebbe che tanto frequente, quanto la testè nominata dovesse essere la modulazione al Tuono D per Terza maggiore, e perchè fra i non subordinati il più vicino relativamente ai B molli ed ai Diesis; e perchè altera due suoni F♯, C♯, che corrispondono alle corde, prima D, quinta A in consonanza imperfetta; e perchè non diversifica dal Tuono D per Terza minore fondato sulla quarta corda del Tuono principale, se non in quanto il primo è per Terza maggiore, il secondo per Terza minore. E pure ciò non è vero. Osserverò

nel

nel Paragrafo decimoquinto che la connessione, ~~la~~ la quale unisce due Tuoni, uno per Terza maggiore, l'altro per Terza minore, che hanno comune la base, serve bene per adoprare il Tuono per Terza minore in cambio del Tuono per Terza maggiore, ma non mai per usar questo in cambio di quello.

§ 14. Egli è l'aggregato delle circostanze finora notate, favorevoli, o contrarie, che facilita o difficulta più o meno la modulazione ai nostri quattro Tuoni non subordinati, ma che ritengono ancora un qualché attaccamento col principale. Nella lodata Opera del Signor Tartini, che cito frequentemente a per la sua perfezione, e perché sola ho presentemente alle mani, non trovo mai usata la modulazione a quel Tuono per Terza maggiore, la cui base risponde in Seconda minore a quella del Tuono principale per Terza minore. Un esempio metterà la cosa più sotto gli occhi. Se il Tuono principale sia A per Terza minore, la modulazione non adoprata, di cui favello, si è quella, che dovrebbe trasferirsi al Tuono B^b per Terza maggiore. Ora tutte le circostanze ~~contrarie~~ si uniscono per l'esclusione di detta modulazione. Il Tuono B^b per Terza maggiore non è simile al Tuono principale. Sta collocato dalla parte delle Quinte inferiori, ed i suoni B, E, che scema per un B molle, tengono in esso il posto principalissimo di corde prima e quarta. È il più rimoto dal principale A.

per

per Terza minore in riguardo ai Bmolli, ed ai Diesis; nè finalmente c'è alcun Tuono subordinato al principale, che col nostro Tuono abbia comune la base.

§. 15. Passo in secondo luogo a far parola di quella modulazione, che da un Tuono per Terza maggiore fa transito al Tuono per Terza minore sulla stessa base fondato. Una tale modulazione ella è rigettata dalle più serie composizioni, come sono le ecclesiastiche, e particolarmente da quelle a Cappella, in cui dai Maestri un più stretto rigore si osserva. Ma i Compositori di Sonate, i Compositori teatrali, i Compositori di Mottetti, ed altri non si fanno tanti scrupoli, e con frequenza pongono in uso la modulazione, di cui trattiamo. E qui io la discorro così: in tanto essa modulazione da sì fatti Maestri spesso si adopra, in quanto viene da chi l'ascolta aggradita, ed un tale gradimento fa di uopo che abbia la sua ragione. Per farmi ad investigarla, osservo primieramente; che due Tuoni uno per Terza maggiore e l'altro per Terza minore sulla stessa base fondati si appropriano il medesimo Sistema di melodia, ed in riguardo a ciò sono scambievolmente legati da perfetta unità. Così i Tuoni C per Terza maggiore, C per Terza minore hanno comune il Sistema di melodia C, F, G. Frattanto l'intera origine di un Tuono dipende dall'applicare a ciascuna

corda

corda melodica per esempio C, F, G il Sistema di armonia, cioè a dire l'accompagnamento consonante perfetto di Terza, Quinta, e Ottava. Anche qui merita riflessione, che insino ad un certo segno, ed in quello che è più essenziale i due Tuoni per Terza maggiore, e per Terza minore sulla stessa base fondati vanno di accordo; imperciocchè ad ognuna delle tre comuni corde del Sistema di melodia fanno che ci corrispondano l'Ottava e la Quinta, intervalli i più semplici fra quei tre, che compongono l'accompagnamento consonante perfetto. Perciò tanto il Tuono C per Terza maggiore, quanto il Tuono C per Terza minore adattano al comune Sistema di melodia gli accompagnamenti, che io chiamerò non compiuti C G c, F c f, G d g.

§. 16. Tutta la discordia adunque fra due Tuoni uno per Terza maggiore, l'altro per Terza minore, che hanno per fondamento lo stesso suono, nelle Terze consiste, volendole maggiori il primo, e minori il secondo, dimodochè la loro Scale in tre suoni vengono ad essere differenti. Pongo sotto gli occhi le due Scale dei Tuoni C per Terza maggiore, e C per Terza minore.

Scala del Tuono C per Terza maggiore.

C D E F G A B c

Scala del Tuono C per Terza minore.

C D E♭ F G A♭ B♭ c

Questa diversità di tre suoni ci risveglia a

prima

prima vista nell'intelletto una valida opposizione contro alla pratica della modulazione, di cui ragiono. Se mentre c'è il divario di due suoni fra le Scale naturali di due Tuoni dati; per uno dei quali sia composta la cantilena, io non posso se non al più mediatamente passare dall'uno all'altro; come mai mi sarà concesso di modulare immediatamente dal Tuono per esempio C con Terza maggiore al Tuono con Terza minore sulla stessa base fondato, fra le Scale dei quali c'è la diversità di tre suoni?

§ 17. Ad un tale discorso si potrebbe rispondere così. Due sono i fonti della mutua subordinazione di due Tuoni, cioè a dire o la identità delle Scale, o la comunione degli accompagnamenti. Se gli accompagnamenti comuni son due, un Tuono ha subordinazione all'altro, quantunque fra le loro Scale si noti la differenza di un suono. La comunione di due interi accompagnamenti altro non è che la comunione di due equisonanze, di due consonanze perfette, e di due consonanze imperfette. Ora due Tuoni uno per Terza maggiore, e l'altro per Terza minore sulla stessa base fondati hanno per questo titolo un più stretto rapporto fra loro, contandosi ad ambo comuni tre equisonanze, e tre consonanze perfette. Il nominato più stretto rapporto supplisce quanto basta al difetto nascente dalla diversità di tre suoni, e fa che almeno

impertettamente

imperfettamente due Tuoni uno per Terza maggiore l'altro per Terza minore sulla stessa base fondati si possano considerare vicendevolmente subordinati. Ho detto imperfettamente subordinati; imperciocchè caderebbe in un errore massiccio chi presa norma dai Tuoni veramente subordinati, e fatta la riflessione, che il Tuono E^b per Terza maggiore ha comune la Scala col Tuono C per Terza minore, lo giudicasse subordinato al Tuono C per Terza maggiore, e si facesse lecito di trasferirsi da questo a quello. Conciossiacosachè il Tuono E^b per Terza maggiore non ha comune col Tuono C per Terza maggiore veruno benchè non compiuto accompagnamento, quando io passo dal Tuono C al Tuono E^b, la differenza di tre suoni riesce mal soffribile dall'orecchio, e ciò tanto più, quanto i tre suoni alterati compongono nel Tuono E^b il Sistema di melodia E^b A^b B^b, e tengono conseguentemente in esso Tuono il posto di equisonanze.

§ 14. Può favorire la modulazione di cui trattiamo anche la seguente avvertenza. E' vero, che la Scala naturale del Tuono C per Terza minore altera tre corde della Scala del Tuono C per Terza maggiore; ma si verifica altresì, che paragonata la Scala artifiziale del Tuono C per Terza minore con quella del Tuono C per Terza maggiore, non differiscono salvo che in una sola corda

Scala

Scala artificiale del Tuono C
per Terza minore.

C · D · E♭ · F · G · A · B · c

Metto ora al confronto la Scala del Tuono C per Terza maggiore colle due naturale ed artificiale del Tuono subordinato E per Terza minore.

Scala del Tuono C per Terza maggiore.

C · D · E · F · G · A · B · c

Scala naturale del Tuono E per
Terza minore.

E · F♯ · G · A · B · C · D · e

Scala artificiale del detto Tuono.

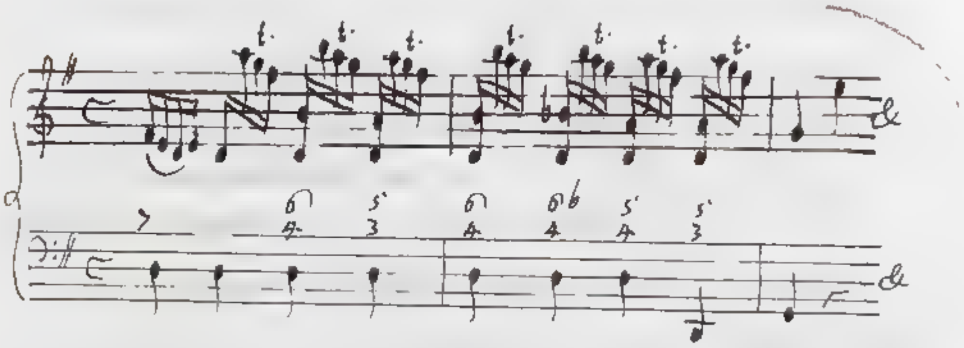
E · F♯ · G · A · B · C♯ · D♯ · e

e siccome nella seconda non ci ritrovo fuorchè la sola modificazione del Diesis in F, così veggio la terza alterare tre corde della prima Scala, applicando il Diesis alle lettere F, C, D. Il Tuono E per Terza minore, la cui Scala naturale mette mano in una sola corda del Tuono C per Terza maggiore, è veramente ad esso subordinato, quantunque nella Scala artificiale del nominato Tuono E si notino tre variazioni. Non altrimenti si potrà dire, che ci sia qualche subordinazione fra i Tuoni C per Terza maggiore, C per Terza minore; imperciocchè se la Scala di quello paragonata colla Scala naturale di questo, in tre suoni discorda, messa però a confronto colla artificiale, in tutte le corde eccettuatane una sola uniformi si trovano. Adoprate le corde artificiali sesta A, settima B in cambio

dalla

delle naturali A6, B6.; il Tuono C per Terza minore ha i due accompagnamenti F $^{5}_{3}$6, G$^{5}_{3}$6 interamente comuni col Tuono C per Terza maggiore. Il primo accompagnamento si usa parcamente, ma non così il secondo, il quale servendo a varie Cadenze, viene più frequentemente in concio del naturale G$^{5}_{3}$6.

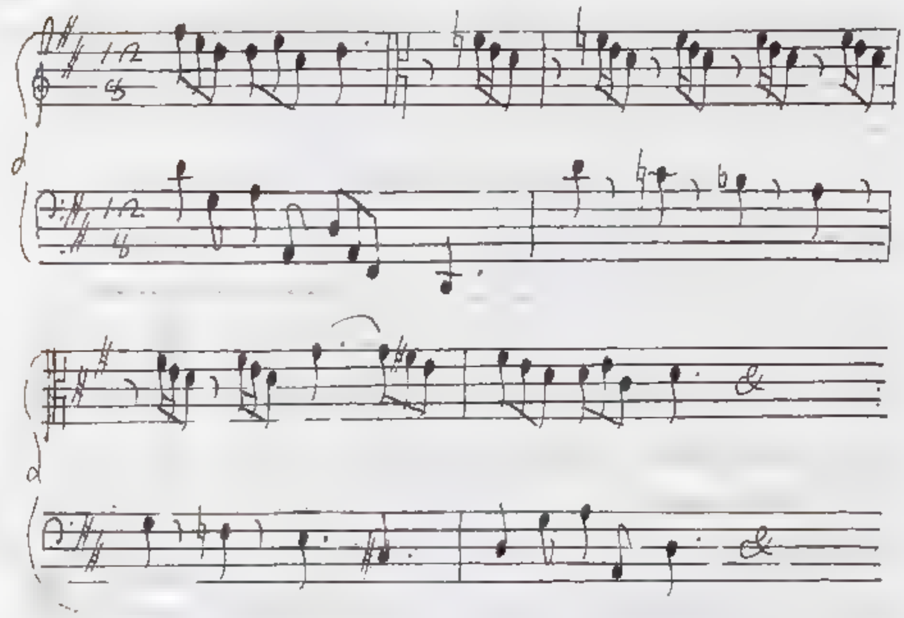
§ 19. Ecco le ragioni tutte, alle quali si può appoggiare a mio credere la pratica di modulare dal Tuono per Terza maggiore al Tuono per Terza minore sulla stessa base fondato. Da esse ne ricavo le seguenti illazioni. Scusabile assai riuscirà la modulazione, s'io non farò uso salvo che della Scala artificiale del Tuono per Terza minore. Il sottoscritto esempio è tolto dalla Sonata quarta dell'Opera prima del Signor Giuseppe Tartini; la qual Sonata è scritta nel Tuono G per Terza maggiore.



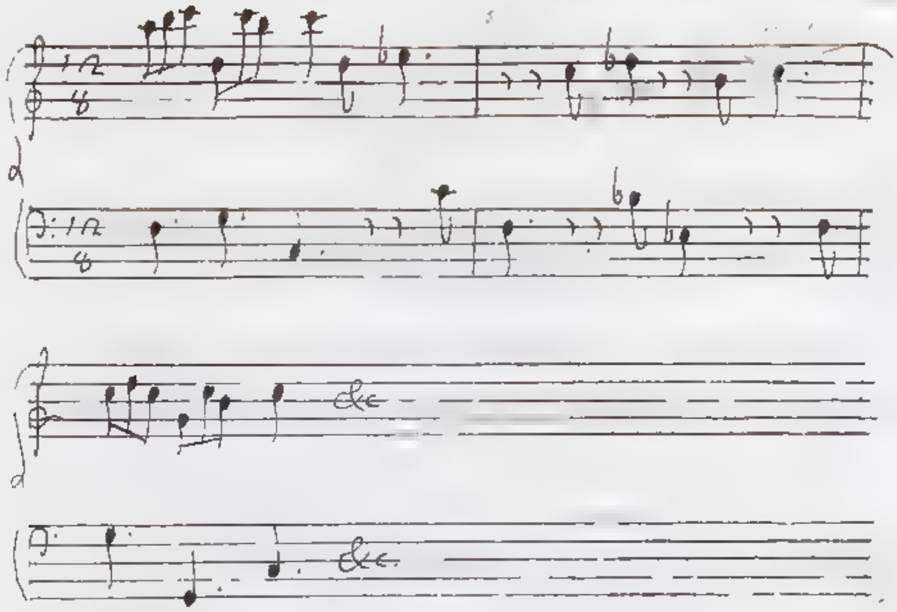
Una maggiore licenza si prenderà chi passando dal Tuono per Terza maggiore al Tuono per Terza minore, che hanno la base comune, si servirà delle corde naturali sesta e settima di questo ultimo Tuono. L'esempio che segue egli è del Signor Benedetto Marcello. La

Giga

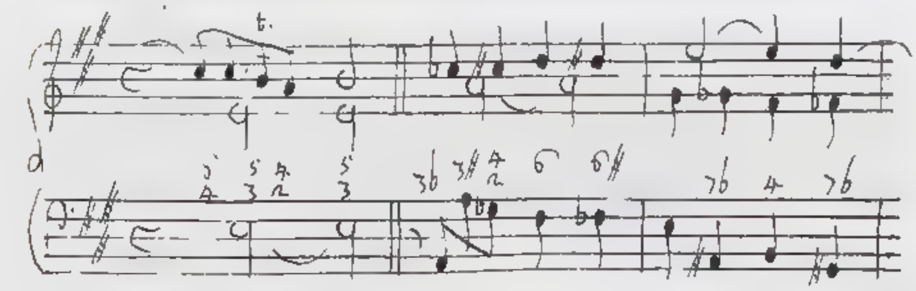
Giga, da cui li ho preso, è stata dal cospicuo Autore composta nel Tuono D, per Terza maggiore

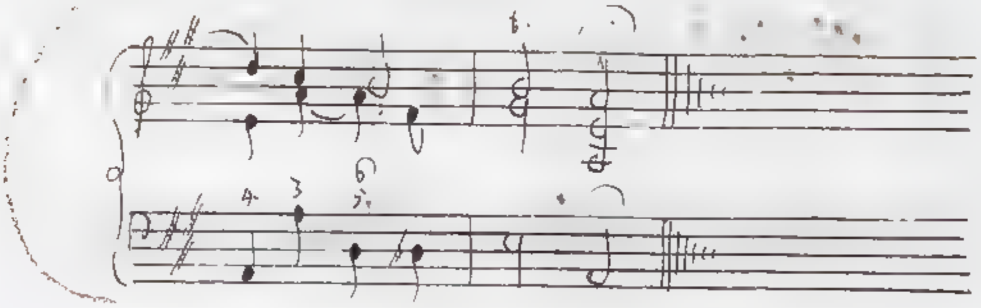


Che se un Maestro usando la nominata modulazione non si chiamasse contento di introdurre nella sua composizione le tre corde, per cui la scala naturale di un Tuono per Terza minore differisce da quella del Tuono per Terza maggiore, ch'ha per fondamento lo stesso suono, ma ponesse altresì in opera la seconda corda artifiziale di esso Tuono per Terza minore, la quale cala dalla naturale per un minor Semituono; io credo cosa evidente, ch'egli per questo titolo poca lode meriterebbe. Col passo, che pongo qui sotto, finisce il Corelli nella sua Opera quinta una Giga scritta nel Tuono C, per Terza maggiore.



§ 20 Ci sono alcuni, i quali dopo aver modulato dal Tuono principale per Terza maggiore al Tuono per Terza minore sulla stessa base fondato, si fanno lecito di trasferirsi ai Tuoni ad esso subordinati. Queste modulazioni disgustano il senso, perchè i Tuoni subordinati al Tuono per Terza minore, ch' ha la base comune col principale, sono tutti, benchè alcuni più ed altri meno, dal principale rimoti. Bello si è l'artifizio adoperato in certi passi dal Signor Giuseppe Tartini. Eccone un esempio contenuto nella sua Opera prima, Sonata prima.





Fatto transito dal Tuono A per Terza maggiore, base della composizione al Tuono A per Terza minore, e volendo modulare a' Tuoni, che con quest' ultimo abbiano connessione, considera che se fosse principale il Tuono E per Terza minore, chi ha per fondamento la quinta corda E del Tuono simile A., avremmo i seguenti sei Tuoni, per quali potrebbe circolare una regolare modulazione.

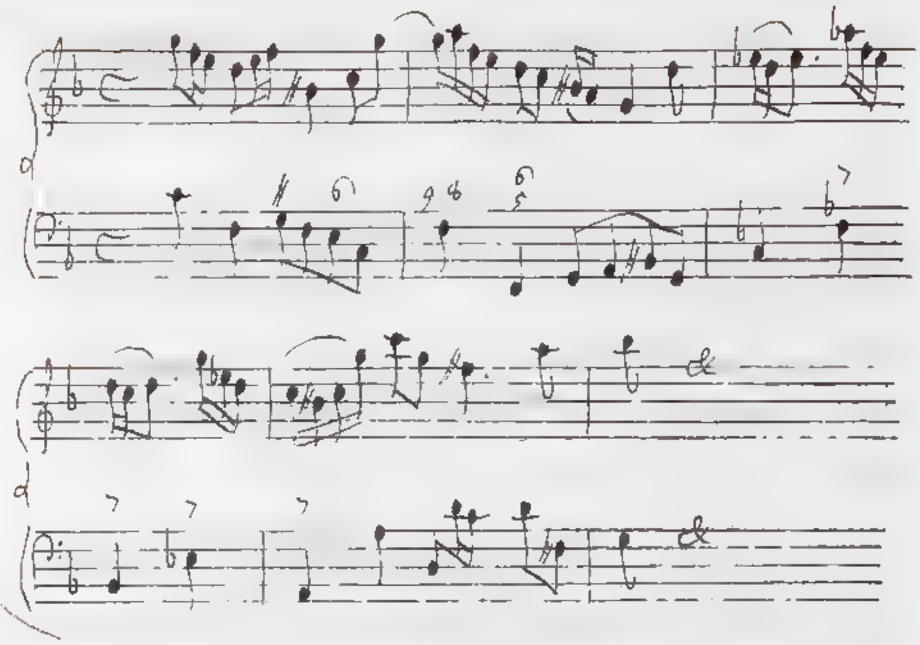
C magg.re A min.re G magg.re E min.re D magg.re B min.re

Ora che fa il Signor Tartini? Diriga egli la modulazione ai Tuoni estremi dal canto dei Diesis D per Terza maggiore; B per Terza minore, e con ciò ottiene un doppio bellissimo effetto. Imperciocchè per una parte i Tuoni D per Terza maggiore; B per Terza minore hanno relazione al Tuono A per Terza minore, essendo i passi contenuti nelle battute seconda, e terza, nelle quali si fa uso del Tuono A per Terza minore, irreprensibili e frequentati nella supposizione del Tuono principale E per Terza minore, a cui i Tuoni simili A, B, ed il Tuono D per Terza maggiore hanno subordinazione. Per l'altra parte poi

i

i nominati Tuoni D, B sono subordinati al veramente principale A per Terza maggiore, a cui nella questa Battuta, ha la modulazione, come è doveva, ritorno. In somma i Tuoni tutti nel soprascritto esempio contenuti non solamente sono o perfettamente, o imperfettamente subordinati al Tuono principale A per Terza maggiore, ma hanno di più col Tuono A per Terza minore quel rapporto, ch'è necessario per legare insieme i Tuoni, che ad un dato sieno subordinati.

§ 21 È degno di osservazione un altro passo contenuto nella Sonata duodecima della citata Opera del Signor Tartini, la qual Sonata è scritta nel Tuono F con Terza maggiore. Dopo aver modulato al Tuono per Terza maggiore, ch'ha per base la quinta corda del Tuono principale, passa al Tuono per Terza minore sulla stessa quinta corda fondato. Della relazione ch'ha il Tuono per Terza minore fondato sulla quinta corda del principale per Terza maggiore al principale stesso, e della mediata modulazione dal principale al detto Tuono per Terza minore, o al contrario ne ho favellato nei Paragrafi duodecimo, e decimoterzo. Prevalendosi di una tale modulazione ritorna mediatamente il Signor Tartini al Tuono principale, come può osservarsi nell'Adagio della citata Sonata, di cui qui trascrivo una parte.



Per non estendermi troppo lungamente in sì fatte ricerche invito il Lettore a bene studiare le composizioni del lodato Signor Tartini, nelle quali (avvegnachè dal loro Autore il Contrappunto appieno si intenda) troverà tutto ciò, che ragionevolmente può farsi in riguardo alle irregolari modulazioni, di cui trattiamo.

§ 22. Prima di dar compimento al presente Capitolo soggiungo un'avvertenza non inutile, siccome io stimo, ed è che se adorna bene il Tuono per Terza minore in cambio di quello per Terza maggiore sulla stessa base fondato; ma non mai all'opposto. Sia la composizione scritta in un dato Tuono per Terza maggiore, e si troverà non di rado praticato da' Maestri il passaggio al Tuono per Terza minore fondato sulla medesima base, per indi far ritorno al primiero Tuono. Ma se a rovescio

la

la cantilena sarà composta in un Tuono per Terza minore, non caderà mai sotto l'occhio esempio veruno, in cui da un Professore di Contrappunto anche de' meno scrupolosi si prenda coraggio di modulare al Tuono per Terza maggiore, ch'abbia comune la base col Tuono principale, per poi tornare ad esso Tuono principale, onde la composizione sia dotata della necessaria unità. La ragione della menzionata pratica, la quale è regolata dal giudizio del senso, dipende da ciò che facendo transito dal Tuono per Terza maggiore al Tuono per Terza minore, ch'abbia la base col primo comune, l'orecchio si accorge benissimo della minor perfezione del Tuono per Terza minore posto a confronto con quello per Terza maggiore; ma un tale piccol disgusto viene abbondantemente ricompensato dal piacere che prova, quando la cantilena al pristino Tuono per Terza maggiore ritorna. Che se la composizione sarà scritta in un Tuono per Terza minore, a chi io mi farò lecito di passare al Tuono per Terza maggiore, cui serva di fondamento lo stesso suono, basta che l'udito abbia assaggiata la maggior dolcezza di questo ultimo Tuono, onde non possa più soffrire, che al Tuono meno perfetto di prima si faccia uno svantaggioso ritorno.

Capitolo Settimo

Di alcune difettose modulazioni.

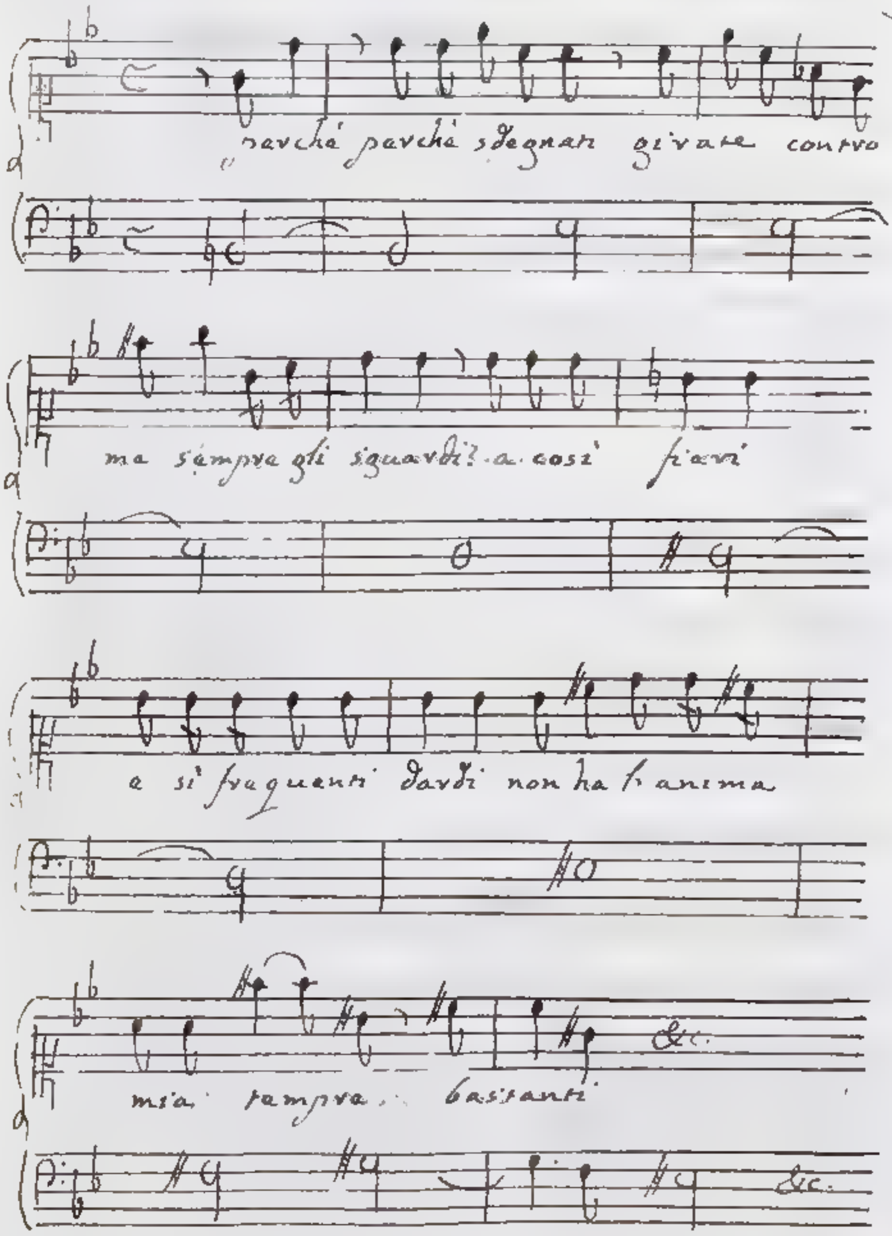
§ 1 Di uso delle modulazioni irregolari sin qui esaminate ha, come si è veduto

la sua

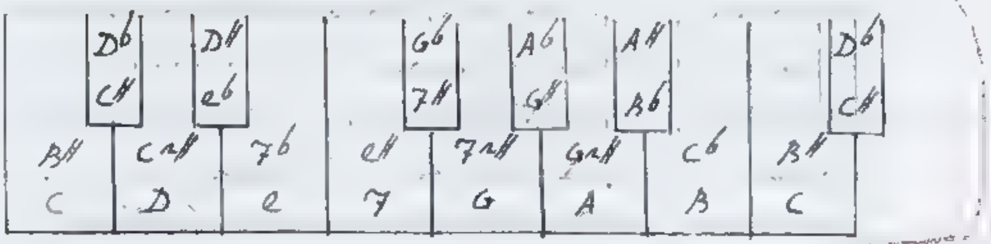
le sue ragioni, ed è quanto basta difeso dalla approvazione del senso. Ma le modulazioni, di cui passo a trattare, disgustano apertamente l'orecchio, e sono ~~unicamente~~ da' Maestri adoprate per riscuotere l'ammirazione dai meno intendenti, e per imbrogliare i meno pratici nella esecuzione. Principierò col far notare a chi legge un fonte, da cui derivano alcune incongruenti modulazioni. Da un accompagnamento a due Tuoni mutuamente non subordinati comune, ma non ad entrambi naturale prendono certi Maestri motivo di trasferirsi immediatamente da un Tuono all'altro, e di farsi strada talvolta ai Tuoni ancor più rimoti. Il seguente esempio tratto da un Recitativo del Signor Benedetto Marcello contiene due delle nostre modulazioni. Nella Battuta quarta l'accompagnamento D F# A si adopra prima come artificiale del Tuono G per Terza minore, indi come naturale o del Tuono D, o del Tuono A amendue per Terza maggiore; e ciò a cagione di passare gradatamente ai Tuoni per Terza minore F#, C#. Ed eccoci giunti all'altra modulazione. Nell'ottava Battuta l'accompagnamento G# B# D# si usa primieramente come artificiale del Tuono C# per Terza minore, indi come naturale del Tuono C# per Terza maggiore. Osservi chi legge, che nello spazio di poche Battute, poste in opera due delle nostre modulazioni, è passato il

chiarissimo

chiarissimo. Ancora dal Tuono G per Terza mi=nore al Tuono C# per Terza maggiore, che ha comune la Scala col Tuono A# per Terza mi=nore. Le basi dei Tuoni simili G, A# distano tra loro per ben di nove Quinte. Questa rifles=sione è diretta a mettere in più chiaro lume li imperfezione della modulazioni, di cui trattiamo.



§ 2 Facendo transito al secondo e più ampio genere delle difettose modulazioni, osservo che quantunque il Sistema Cromatico partisca l'Ottava in dodici Semituoni, sette maggiori e cinque minori, e che conseguentemente in uno Stromento Cromatico, quali sono per esempio gli Organi e i Gravicembali, ad ogni corda si adatti la sua lettera particolare o senza alterazione, o modificata dal Diesis o dal B molle; ciò non ostante a cagione di usare essi Stromenti generalmente, e per poter eseguire qualsivoglia Sonata in qualunque Tuono composta, si fa conforme le occorrenze, che il Semituono maggiore adempia le veci del minore, o al contrario, supponendo nulla, o almen trascurando la Seconda diminuita loro differenza. E F esempigrazia egli è un Semituono maggiore, e nondimeno spesso succede, che si usi in qualità di minore, adoprando o la corda superiore come $E^{\sharp}$, o la inferiore come $F^{\flat}$. Si deduce altresì dall'accordatura degli Organi, e dei Gravicembali, che al tasto nero fra A e B compete il nome di $B^{\flat}$, e che per conseguenza il Tuono A B è diviso in maniera, che il maggior Semituono A $B^{\flat}$ sta al di sotto, ed il minore $B^{\flat}$ B al di sopra. Ora spessissimo facendo figura di $A^{\sharp}$ il nominato tasto nero, si inverte la divisione del detto Tuono, e prende aspetto di minore quel Semituono ch'era maggiore, o a rovescio.



Nella sopradescritta figura si adoprano con più fre=
quenza i tasti degli Organi, e dei Gravicembali.
I nomi inferiori sono i veri, i superiori i sup-
posti.

§ 3. Dalle due diverse denomina=
zioni del medesimo tasto, fra le quali c'è il
divario di una Seconda diminuita, hanno tratta
origine le nostre modulazioni del secondo genere.
Se due accompagnamenti usati nel Contrappun=
to differiscono in uno, o più suoni, di modo che
a coppia a coppia due voci diverse si corrispon=
dano in Seconda diminuita, e serva ad en=
tramba lo stesso tasto; adoprato prima il tasto
sotto un aspetto, indi sotto l'altro, onde si can=
gi accompagnamento, e fatto poscia passaggio
a quegli accompagnamenti, che a quest'ulti=
mo han relazione, si pongono in opera le modu=
lazioni, di cui facciamo parola. Gli esempj,
che a luogo e tempo anderò inserendo, mette=
ranno la faccenda in tutto il suo lume.

§ 4. Cerchisi primieramente quel
compiuto accompagnamento senza aggiunta
di alcuna dissonanza, che faccia figura di
consonante; e che col cangiar nome ad uno,
o a più tasti si tramuti in altro accompagna=
mento consonante anch'esso per rappresentarne,

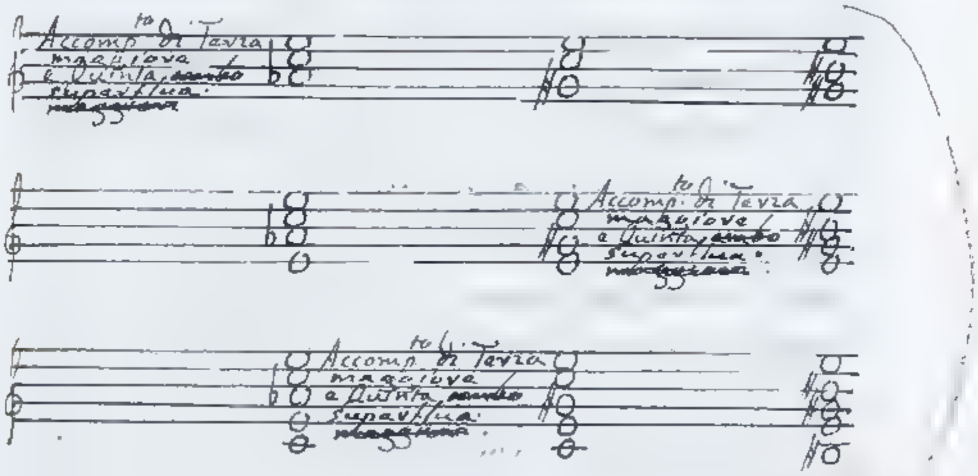
compiuto

compiuto, e senza addizione di dissonanza veruna. Negli accompagnamenti consonanti gli intervalli minori dell'Ottava, che ricevono divisione, sono la Quinta e la Sesta, quei che rimangono indivisi, la Quarta e la Terza. Ora perchè segua la desiderata tramutazione, fa di uopo che la Quinta possa divenir Sesta, o al contrario, la Quarta possa divenir Terza o al contrario. Se nell'accompagnamento consonante perfetto per Terza maggiore C^{5}_{3} esempigrazia, che può naturalmente comparare alla terza corda C del Tuono A, per Terza minore; io sostituirò alla settima corda naturale G l'artifiziale G♯, ne risulterà l'accompagnamento $C^{5\sharp}_{3}$ di Terza maggiore e Quinta ~~[illegible]~~ superflua, che come vedremo (Lib. 2. Cap. 2. § 9. num. 11.) riesce bene in qualche occasione. Ma il medesimo tasto che serve al G♯, serve pure all'A♭; il medesimo tasto serve al C, ed al B♯; e tanto C A♭, quanto B♯ G♯ sono Seste minori; dunque la Quinta ~~maggiore~~ superflua C G♯ può in doppia guisa tramutarsi o nella Sesta minore C A♭, o nella Sesta minore B♯ G♯. Dalle trasformazioni della Quinta ~~maggiore~~ superflua C G♯ nelle Seste minori C A♭, B♯ G♯ dipendono le trasformazioni della Quarta ~~minore~~ diminuita G♯ C nella Terza maggiore A♭ C, ovvero G♯ B♯. dalla Terza maggiore E G♯ nella Quarta ~~minore~~ diminuita E A♭; dalla Terza maggiore C E nella Quarta ~~minore~~ diminuita B♯ E.

§ 5. Egli è osservabile, che l'

accompagnamento

accompagnamento C e A♭ di Terza maggiore e Sesta minore deriva dal fondamentale A♭ C e, che l'accompagnamento B♯ e G♯ di Quarta diminuita e Sesta minore deriva dal fondamentale e G♯ B♯, e che amendue i detti accordi fondamentali sono simili all'accompagnamento C e G♯ di Terza maggiore e Quinta superflua.



Potendosi la Terza maggiore cangiare in Quarta diminuita, o a rovescio, ed essendo l'Ottava composta da due Terze maggiori, e da una Quarta diminuita, egli è manifesto, che qualunque dei tre nominati intervalli componenti l'Ottava è atto ad assumere la figura o di Terza maggiore, o di Quarta diminuita. Quella stessa serie di intervalli, che mi si presenta nell'accompagnamento C e G♯ c e g♯ di Terza maggiore e Quinta superflua, cioè a dire, prima due Terze maggiori, ed indi una Quarta diminuita, la posso adunque trovare prese per basi le corde e, G♯ non equisone a C, variato solo opportunamente nome ad un tasto, onde la Quarta diminuita si muti in Terza maggiore,

o al

o al contrario, come di fatto nei sottoposti accompagnamenti succeda.

c e G# c ... e g#
e .. G# B# ... e g#
Ab . c ... e ab

§ 6. Corrispondendo li accompagnamento di Terza maggiore e Quinta superflua alla terza corda dei Tuoni per Terza minore, cosa chiara si è, che l'accompagnamento e G# B# e appartiene al Tuono C# per Terza minore, l'accompagnamento Ab c e ab appartiene al Tuono F per Terza minore. Considerata adunque come B# la corda C nell'accompagnamento C e G# c spettante al Tuono A per Terza minore, si viene a passare immediatamente dal mentovato Tuono A al Tuono C# per Terza minore, la cui base dista da quella del Tuono A quattro Quinte prese all'insù. Non altrimenti assunta G# come Ab, si fa un immediato transito dal Tuono A al Tuono F medesimo per Terza minore, la cui base si allontana da A quattro Quinte prese all'ingiù. Chi nell'accompagnamento e G# B# e mutasse due nomi, ed usasse G# come Ab, B# come c, passerebbe dal Tuono C# al Tuono F tutti e due per Terza minore, la cui basi si discostano per otto Quinte. Finalmente diversificata la denominazione a tutte le tre corde non equisone componenti l'accompagnamento e G# B# e, onde esso prenda il seguente aspetto Fb Ab c, fb,

si

si fa transito dal Tuono C♯ per Terza minore al simile D♭, i cui suoni fondamentali si allontanano l'uno dall'altro ben dodici Quinte. In uno Stromento Enarmonico la nostra modulazione riuscirebbe assurda, ed intollerabile. In riguardo agli usuali Stromenti Cromatici, quali sono gli Organi, e i Gravicembali, gli stessi tasti servono alle Scale dei Tuoni per Terza minore C♯, D♭, e dagli stessi tasti sono formati gli accompagnamenti analoghi di amendue i Tuoni. Gli accordi e G♯ B♯ e, F♭ A♭ c f♭, ai quali toccano i medesimi tasti, sono analoghi e simili, perchè amendue fondati sulla terza corda del Tuono, ed amendue di Terza maggiore e Quinta ~~maggiore~~ superflua. Ora quantunque gli stessi tasti prima si chiamino e G♯ B♯ e, indi F♭ A♭ c f♭ per trasferirsi poi agli accompagnamenti propri del Tuono D♭ non diverso nei nostri Stromenti dal Tuono C♯, l'orecchio non può accorgersi di questa mutazione, e non ostante il repentino passaggio dai Diesis ai Bmolli dal Compositore nelle note introdotto, si manterrà nella persuasione, che la cantilena nel Tuono primiero continui. Quello che ho detto degli accompagnamenti e G♯ B♯ e, F♭ A♭ c f♭ s'applichi generalmente a tutti gli accordi, ai quali servono gli stessi tasti, e sono in oltre fra loro simili, nascendo l'uno dall'accrescere le corde tutte dell'altro, ovvero al contrario

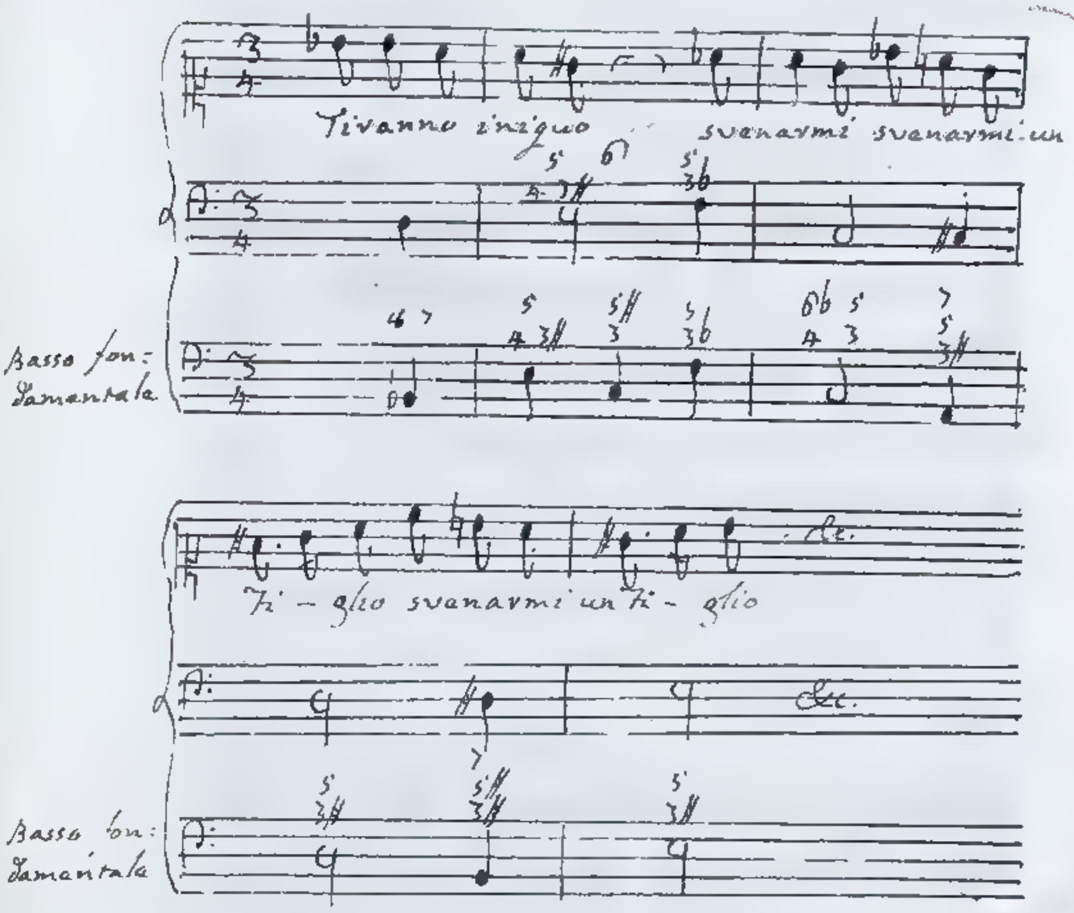
dallo

dallo scemarle per una Seconda diminuita elemento enarmonico.

§ 7. Ma ritornando a considerare le meno difettose modulazioni prodotte dal mutar nome ad una sola corda, mi riesca di scoprirci per entro un secondo gravissimo disordine, che merita di esser notato. Osservammo (Lib. 2. Cap. 4. § 16.) che quantunque la Quinta ~~maggiore~~ superflua si usi in figura di consonanza, ciò non ostante pizzica l'orecchio, e vuol essere in certa guisa risolta collo ascendere alla Sesta. Fatto prima sentire l'accompagnamento C e $G\sharp$ c, ed usata poscia a cagione di esempio $G\sharp$ come $A\flat$, a fine di passare a quegli accordi, che il nuovo Tuono richiede, si accorge il sensorio, e con suo disgusto, che in vece di ascendere in A, si è la Quinta ~~maggiore~~ superflua $G\sharp$ cangiata in $A\flat$ base dello accompagnamento $A\flat$ c e $a\flat$. Nel sottoposto esempio porrà mente il Lettore ai passaggi primieramente da $e\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3\sharp}$ ad $e\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3\sharp}$, indi da $e\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3\sharp}$ ad $7\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3\flat}$. Allora che io passo da $e\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3\sharp}$ ad $e\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3\sharp}$, avendo il secondo accompagnamento nella forma, in cui sta scritto. Ma quando poi mi trasferisco da $e\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3\sharp}$ ad $7\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3\flat}$, tacitamente suppongo cangiato l'accordo $e\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3\sharp}$ nell'altro $e\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4\flat}$, che in riguardo ai nostri Stromenti è degli stessi tasti composto. Quelli adunque, che sembrano due passaggi, son tre, cioè a dire $e\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3\sharp}$ $e\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3\sharp}$, $e\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3\sharp}$ $e\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4\flat}$, $e\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4\flat}$ $7\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3\flat}$. Sotto il

Basso

Basso continuo scrivo il fondamentale, acciò chi legga a prima vista si accorga, da quali accompagnamenti fondamentali traggan li origine i derivati, che nel detto Basso continuo son contenuti.



Acciocchè il Lettore non pigli equivoco, avverto che li accompagnamento $C\,{}^{6b}_{4}$, col quale principia la terza Battuta, dee collocarsi nel numero dei fondamentali, essendo in detto caso la Quarta e la Sesta due dissonanze aggiunte all'accordo consonante fondamentale $C\,{}^{5}_{3}$. Delle dissonanze ne tratterò pienamente nel Libro terzo, ch'è riservato

per

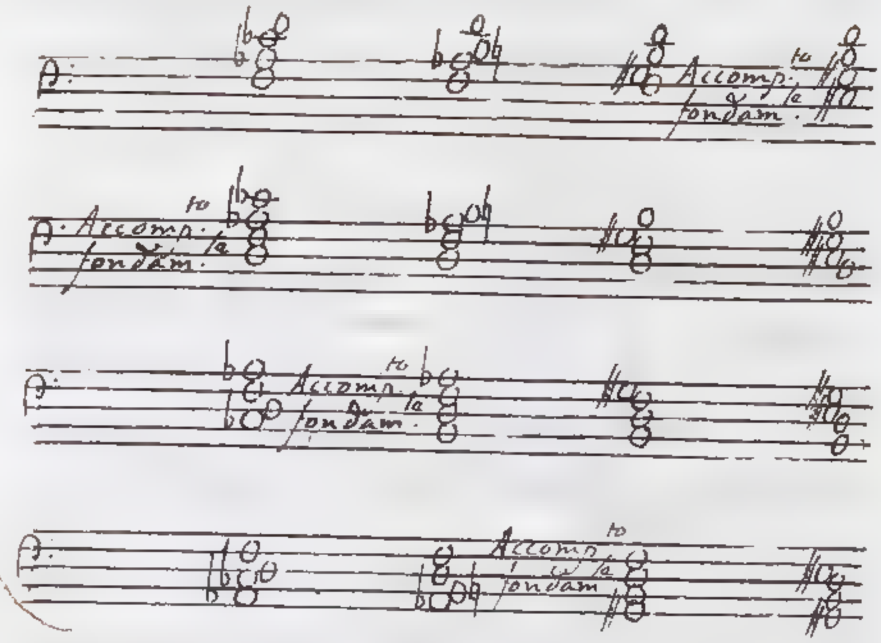
per un tale subbietto.

§ 4. Trovato quelli accompagnamento fondamentale consonante per rappresentanza, che solo in compiuti accompagnamenti, che come consonanti si usano, può trasformarsi, si intenda aggiunta all'accompagnamento consonante la Settima, dissonanza fra tutte la più elegante, e si vada in traccia di quegli accompagnamenti di Terza, Quinta, e Settima, dai quali mutato nome ad uno o a più tasti, si ricavano altri compiuti accompagnamenti parimente di Terza, Quinta, e Settima: e primieramente prefiggiamoci la legge, che questi accompagnamenti dedotti siano simili al dato. Aggiunta la Settima all'accompagnamento consonante fondamentale, l'Ottava si trova partita in tre Terze ed in una Seconda. Se le Terze saranno tutte e tre minori, e la Seconda conseguentemente superflua, fatta la riflessione che gli stessi tasti servono e alla Terza minore, e alla Seconda superflua, è facile da capire, che ogni suono dell'accompagnamento dato può divenir base di un accompagnamento simile al dato; imperciocchè principiando da qualunque suono possono sempre ordinatamente numerarsi tre Terze minori, ed una Seconda superflua, posto in opera l'artifizio di cangiare opportunamente nome ad uno, o a più tasti. Alla settima corda dei

Tuoni

Tuoni per Terza minore può naturalmente competere l'accompagnamento di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore. Se il Tuono per Terza minore sia A, la sua settima corda G ammette l'accompagnamento G B D F g, ch'è appunto di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore. Alla settima corda naturale G si sostituisca la artificiale G#, e ci si presenterà l'accompagnamento G# B D F g# di Terza minore, Quinta ~~[illegible]~~ minore, e Settima diminuita, in cui si contano in serie prima tre Terze minori G# B, B D, D F, e poscia una Seconda superflua F g#. Lo stesso accordo può appartenere parimente al Tuono D per Terza minore, mentre si concepisca nato dal surrogare nell'accompagnamento G B♭ D F g naturalmente spettante ad esso Tuono le corde artificiali quarta G# e Sesta B alle naturali G, B♭

§. 9. Nella sottoposta tavoletta si veggono le trasformazioni dell'accordo G# B D F g#, mutato nome ad uno, o a due tasti.



In grazia di una maggiore chiarezza considerò primieramente l'accompagnamento G♯ B D F, e i fondamentali, in cui esso si tramuta, come avente per base la settima corda artificiale dei rispettivi Tuoni per Terza minore, a cui appartengono. Cangiata la corda F in E♯, l'accompagnamento fondamentale E♯ G♯ B D nascente da tal variazione, e i suoi derivati spettano al Tuono F♯ per Terza minore, e conseguentemente col mezzo della detta mutazione si passa dal Tuono A per Terza minore al Tuono simile F♯, la cui base dista da A tre Quinte prese all'insù. Modulerebbe dal mentovato Tuono A al Tuono simile C lontano da A tre Quinte prese all'ingiù chi nominasse A♭ la corda G♯, atteso che l'accompagnamento fondamentale B D F A♭, e i suoi derivati originati da tal mutazione

son

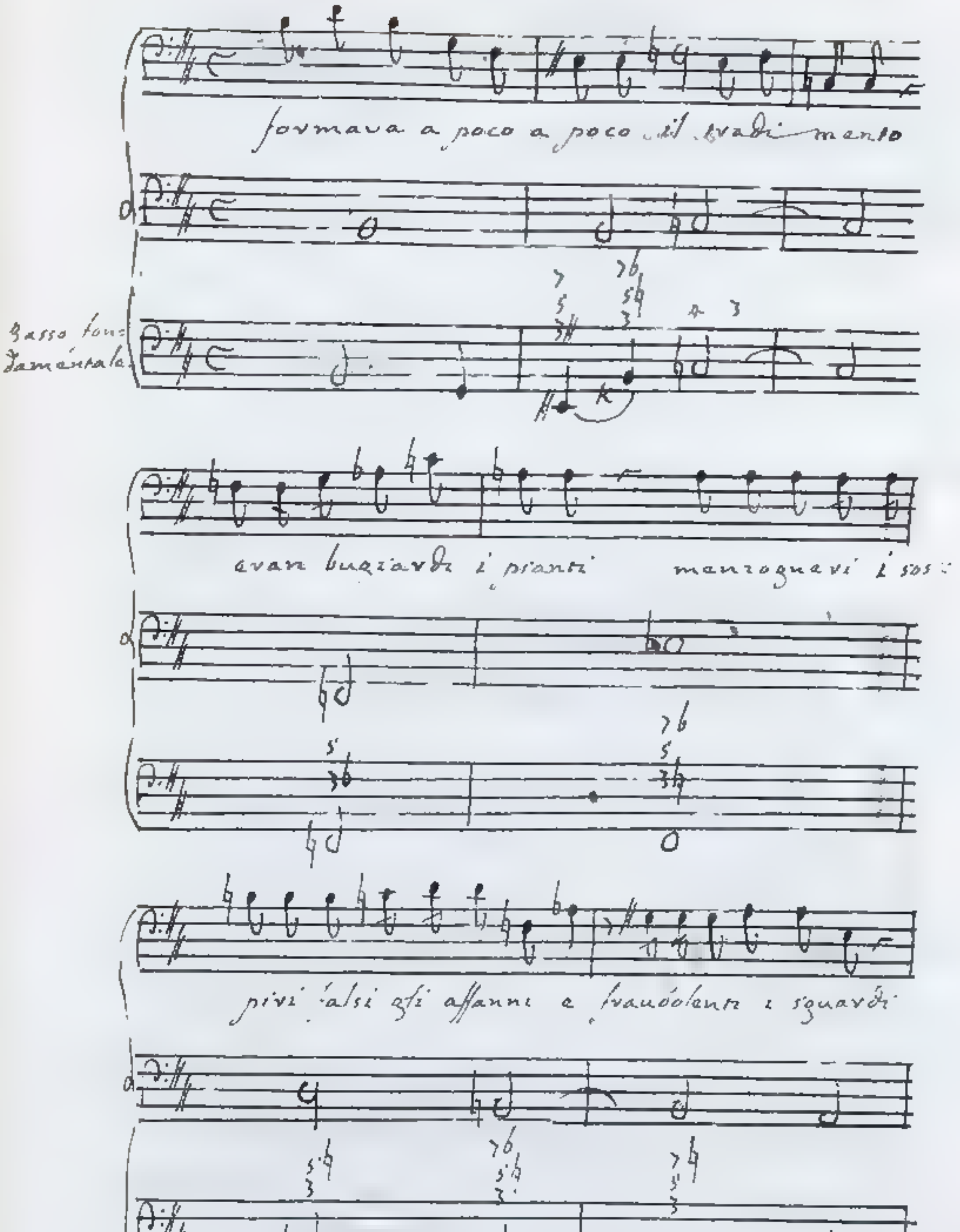
son proprj del Tuono C per Terza minore. Se considerata G# come A♭, si usasse altresì B come C♭, ne risulterebbe l'accompagnamento fondamentale D F A♭ C♭, che unitamente coi suoi derivati compete al Tuono E♭ per Terza minore, e la cantilena si trasferirebbe immediatamente dal Tuono A al Tuono E♭ amendue per Terza minore, le basi dei quali sono l'una dall'altra lontane per ben sei Quinte: Alterate tre corde del dato accompagnamento, il che interviene nell'accordo D F A♭ C♭; quando si paragoni con E# G# B D, s'abbandona un Tuono per passare ad un altro nove Quinte rimoto. Finalmente mutato nome a tutte le quattro corde del proposto accompagnamento, si fa transito da Tuono a Tuono, i cui suoni fondamentali sono dodici Quinte distanti. Tal proprietà hanno gli accompagnamenti D F A♭ C♭, C## E# G# B, il primo dei quali spetta al Tuono E♭, il secondo al Tuono D# ambedue per Terza minore l'uno dall'altro rimoti dodici Quinte, e che ne' nostri Stromenti sullo stesso tasto sono fondati.

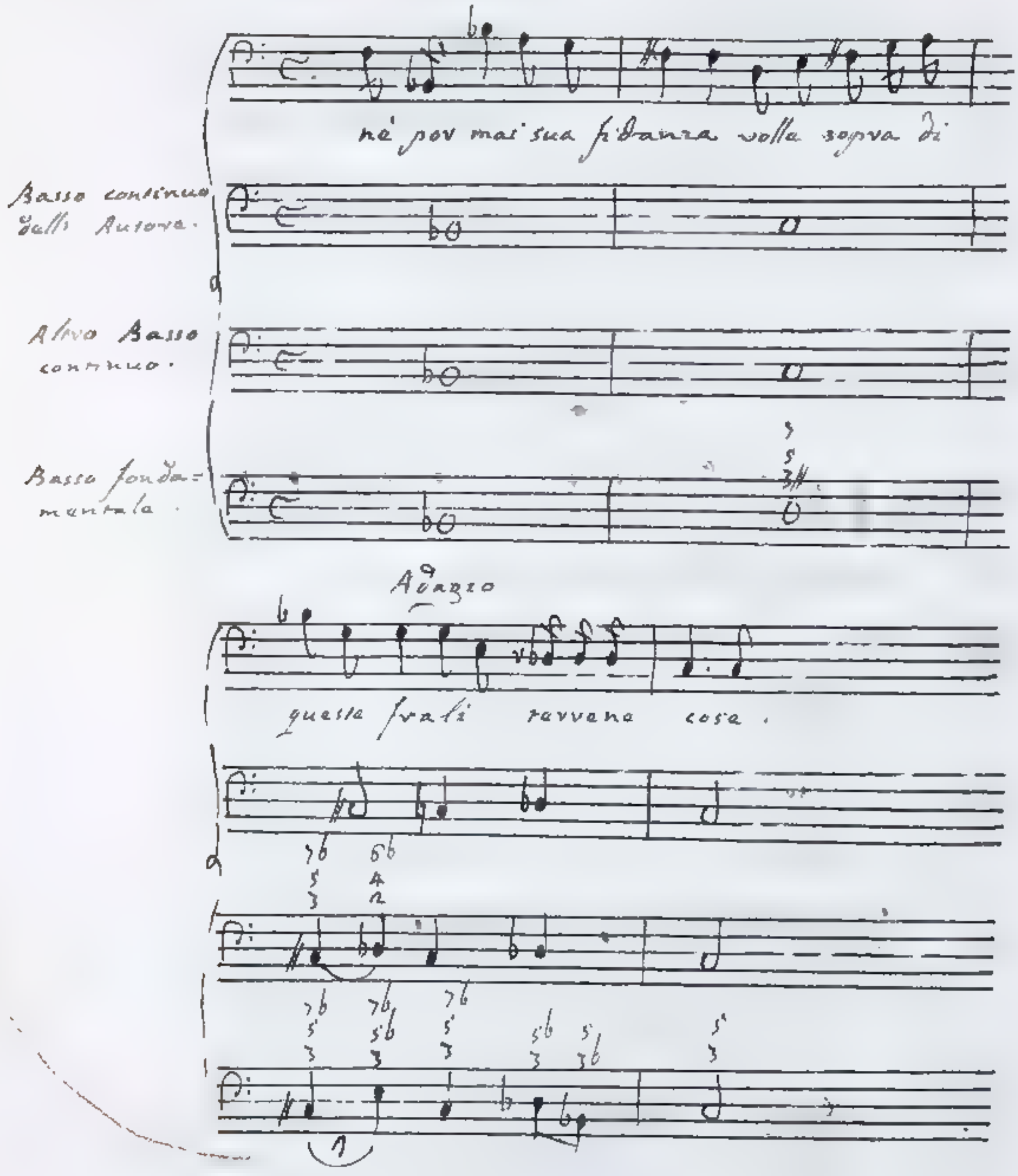
§ 10. Posto che l'accompagnamento G# B D F, e i fondamentali in cui si trasforma, avessero per base la quarta corda artifiziale dei rispettivi Tuoni per Terza minore, si passerebbe conforme la legge or ora descritta dal Tuono D per Terza minore ad un altro distante tre, sei, nove, dodici Quinte secondoché si alterassero una, due, tre, quattro

corde

corde del nominato accompagnamento. Che se ne' nostri passaggi gli accompagnamenti antecedente, e susseguente fossero fondati, uno sulla settima, l'altro sulla quarta corda ambe artificiali dei Tuoni per Terza minore, a cui spettano, allora il Tuono, al quale si fa transito, si accosta o si discosta dal dato una Quinta più di quello che porta la legge nel precedente Paragrafo stabilita. Proceda la modulazione dai Diesis verso i B molli, ed i due Tuoni si avvicineranno, se l'antecedente accompagnamento avrà per base la quarta corda, il susseguente la settima. Mentre l'accompagnamento antecedente sia fondato sulla settima corda, il susseguente sulla quarta, si ottiene un contrario effetto, e s'allontanano i Tuoni. Movendosi la modulazione dai B molli verso i Diesis, giova che l'antecedente accompagnamento abbia per base la settima corda; il susseguente la quarta; e tutto all'opposto nuoce che il precedente accompagnamento abbia per base la quarta corda, il susseguente la settima.

§. 11. Osservisi che legge i soscritti esempi del Signor Benedetto Marcello. Il primo l'ho cavato da una Cantata, che principia <u>Lungi lungi speranze</u>, il secondo me lo somministra il Salmo trigesimo nono, Tomo settimo, pagina 90.


formava a poco a poco il tradimento
Basso fondamentale
eran bugiardi i pianti menzogneri i sos:
pivi falsi gli affanni e fraudolenti i sguardi



I due accompagnamenti fondamentali B D F A♭, G♯ B D F componenti il passo segnato H hanno per base la settima corda artificiale dei respettivi Tuoni per Terza minore C, A. Nasce in oltre il secondo accompagnamento dal tramutare in G♯ la sola corda A♭ del primo accompagnamento.

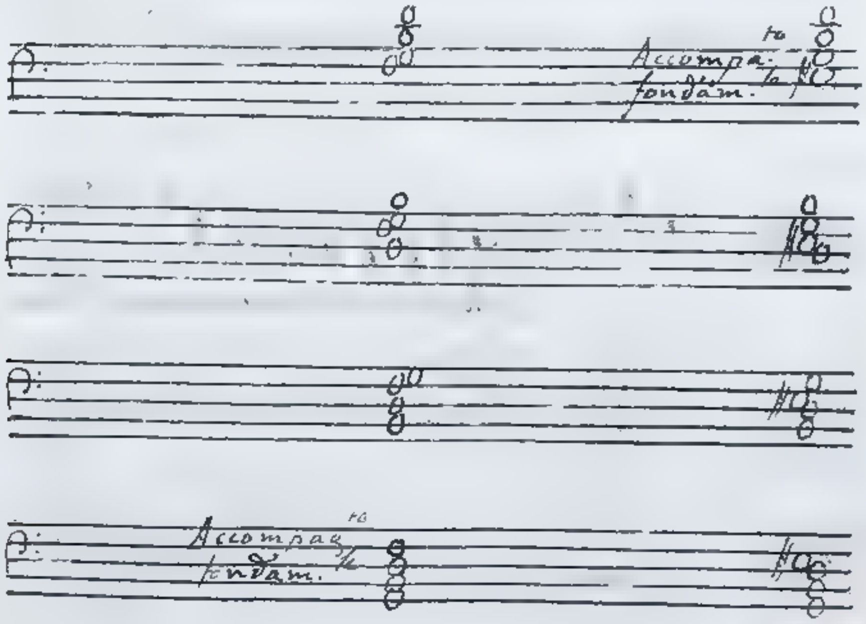
pagnamento. Passando adunque dall'anteceдente al sussaguente accompagnamento, si modulerà dal Tuono C al Tuono A amendue per Terza minore, le cui basi fra loro distano per tre Quinte, giusta il canone stabilito nel Paragrafo nono. Acciocchè si intenda più chiaramente il passo segnato I, sotto il Basso continuo dell'Autore ne ho scritto un altro, in cui si veda, che quel tasto de' nostri Stromenti, che prima usasi come C#, si adopra poscia come Db. Data un'occhiata al Basso fondamentale, si scopre che cangiata C# in Db, si passa procedendo dai Diesis verso i Bmolli dall'accompagnamento fondamentale C# E G Bb al seguente fondamentale E G Bb Db, il primo de' quali nel nostro caso appartiene alla quarta corda artificiale C# del Tuono G per Terza minore, il secondo alla settima corda artificiale E del Tuono F per Terza minore. Questi due Tuoni non sono fra loro lontani salvo che per due sole Quinte, conforme a ciò che nel Paragrafo decimo si è osservato. Nel passo segnato K succede tutto all'opposto, ad attesa che rispetandosi la modulazione dai Diesis ai Bmolli, l'antecedente accompagnamento C# G# B D è fondato sulla settima corda artificiale del Tuono F# per Terza minore, il sussaguente accompagnamento B D F Ab, che altera due corde dell'antecedente, ha per fondamento la quarta corda artificiale del Tuono F per Terza minore; i due Tuoni F#, F non per sei Quinte,

come

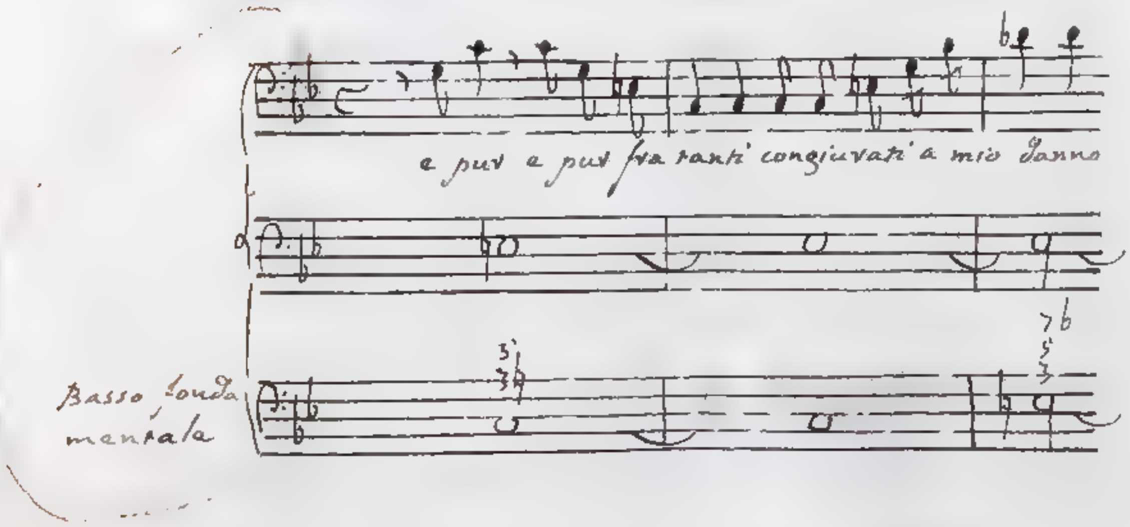
come vorrebbe il canone stabilito nel Para-
grafo nono, ma per una di più, cioè a dire
per sette si trovavano lontani. Il passag-
gio K per verità da un abile Cantante intuo-
nato, e sottoposto al giudizio del senso, ben gli
formava una giusta idea della ripugnanza
che provasi a modulare immediatamente
da Tuono a Tuono sette Quinte l'uno dall'
altro distante

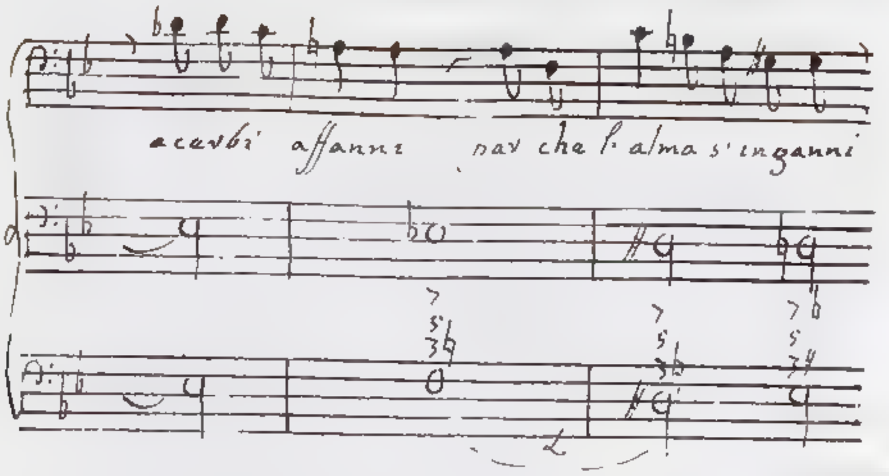
§ 12. Gli accompagnamenti con-
sonanti per rappresentanza, il primo di
Terza maggiore e Quinta ~~[illegible]~~ superflua ~~maggiori~~ senza aggiun
ta di veruna dissonanza, il secondo di Terza minore
e Quinta ~~[illegible]~~ diminuita colla aggiunta della
Settima diminuita, si trasformano in accom-
pagnamenti della stessa natura su diversa
base fondati, posto in opera l'artifizio di
cangiar nome ad una, o a più corda.
Passiamo ora a considerare due differenti
accompagnamenti, uno di Terza maggiore,
Quinta, e Settima minore; l'altro di Terza
diminuita ~~diminuita~~, Quinta minore ~~[illegible]~~, e Settima ~~[illegible]~~ di-
minuita, fondati su basi che si corrispon-
dano in Terza diminuita, i quali diversi-
ficata denominazione ad una sola corda,
si tramutano l'uno nell'altro scambievol-
mente. Alla quinta corda per esempio G
di un Tuono C o per Terza maggiore; o
per Terza minore composto o naturalmente,
o artifizialmente l'accompagnamento di
Terza maggiore e Quinta, a cui si può
aggiungere

aggiungere la Settima minore, onde ne risulti l'accordo G B D F. Conviene alla quarta corda C del Tuono per Terza minore B l'accompagnamento di Terza minore e Quinta C G B, a cui è permesso di unire la Settima minore D. Sostituita alla quarta corda naturale C l'artificiale C#, ci si presenta l'accompagnamento C# G B D di Terza diminuita, Quinta ~~minore~~ diminuita, e Settima diminuita. I due accompagnamenti G B D F, C# G B D hanno tre corde G, B, D comuni, ed alle corde F, e C# serve lo stesso tasto; in maniera che per passare da uno all'altro accompagnamento basta usare come C# quel tasto, che prima si era adoperato come F, o a rovescio. Veggasi la sottoposta tavoletta, che contiene i nostri accordi fondamentali coi loro derivati, e che mostra a dito tutte le loro vicendevoli trasformazioni.



§ 13. Se l'accompagnamento di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore appartiene alla quinta corda di un Tuono per Terza maggiore, la nostra modulazione si muove da Tuono a Tuono, fra le cui Scale naturali si trova la differenza di due corde. Che se il nominato accompagnamento ha per base la quinta corda d'un Tuono per Terza minore, usata la trasformazione, di cui trattiamo, si passa da Tuono a Tuono amendue per Terza minore; le cui Scale naturali fondate su corde distanti cinque Quinte ~~distanti~~ non sono uniformi salvo che in due soli suoni, e nei cinque rimanenti per un minor Semituono discordano. La prima modulazione negli Autori, che di sì fare trasmutazioni dilettansi, si rinviene con qualche frequenza. La seconda modulazione ci si affaccia assai di rado, e quindi giudico opportuna cosa il recarne un esempio trascritto dalla Cantata Udite amanti udite del Signor Benedetto Marcello.





Nel passo d. l'antecedente accompagnamento F A C E♭ di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore appartiene al Tuono B♭. per Terza minore. L'accompagnamento susseguente D# F A C di Terza diminuita, Quinta ~~diminuita~~ ~~minore~~, minore e Settima diminuita è proprio del Tuono A per Terza minore. Le basi di questi due Tuoni si allontanano vicendevolmente per cinque Quinte; e laddove la Scala naturale del primo Tuono richiede cinque Bmolli, quella del secondo non ammette alterazione alcuna di Diesis o di Bmolli

§ 14. Ella è cosa degna di osservazione, che essendomi riuscito di incontrare di tanto in tanto nelle composizioni di Musica il passaggio per esempio G B D F, C# G B D ; non mi è caduto sotto degli occhi salvo che due sole volte un passaggio simile al contrario C# G B D, G B D F. Tanto nelle trasformazioni di cui trattiamo, quanto in quelle dell'accompagnamento di Terza minore, Quinta ~~minore~~ diminuita, e Settima diminuita

minuita sopra considerata si contiene la proprietà, che quel suono, il quale nell'accordo antecedente era Settima, diviene consonante o realmente, o per rappresentanza nel susseguente accompagnamento. Vedremo a suo luogo (Lib. 3. Cap. 1. § 3.) esservi alcune dissonanze talmente piccanti, che usate di posta e senza preparazione, non si tollererebbero dall' orecchio. Quel suono per tanto, che accoppiato all' accompagnamento consonante perfetto produce la dissonanza, si fa che abbia luogo nell' antecedente consonante accompagnamento o corrispondendo alla base di questo in Unisono o sia in Ottava, o formando colla stessa base o Terza, o Quinta, o qualche loro replicazione. Con ciò il suono dissonante non arrivando nuovo il senso non se ne accorge tanto, quanto se ne accorgerebbe, se fosse introdotto di posta, e senza preparazione. Se dunque la descritta preparazione serve a diminuire la naturale asprezza di una dissonanza; si deduce che tenuto un metodo opposto, e fatto prima sentire il suono dissonante, indi tramutato il medesimo in consonante relativamente al susseguente accompagnamento, una tal maniera di operare accrescerà non poco il piccante della dissonanza. Se la Settima diverrà consonanza per rappresentazione, l'orecchio non ne resterà punto; perchè queste consonanze per rappresentanza sono realmente dissonanze. Non così succederà, mentre la

Settima

Settima in una vera consonanza si cangi, la quale colla sua dolcezza farà che il sensorio l'agro della Settima a più chiaro lume discopra. Or ecco una ragione, per cui il passaggio G B D e, C# G B D riesca meno pungente del contrario C# G B D, G B D 7. In riguardo al primo passaggio la Settima 7 si tramuta nel suono artificiale C# consono per rappresentanza. La corda artificiale C# si adopra in cambio della naturale C, e fa sì che l'accompagnamento veramente consonante C G B si cangi nell'accompagnamento consonante per rappresentanza C# G B. Rivolto l'occhio al secondo passaggio C# G B D, G B D 7, la Settima D diviene Quinta nel susseguente accompagnamento G B D e cioè diviene non solo consonanza, ma consonanza perfetta.

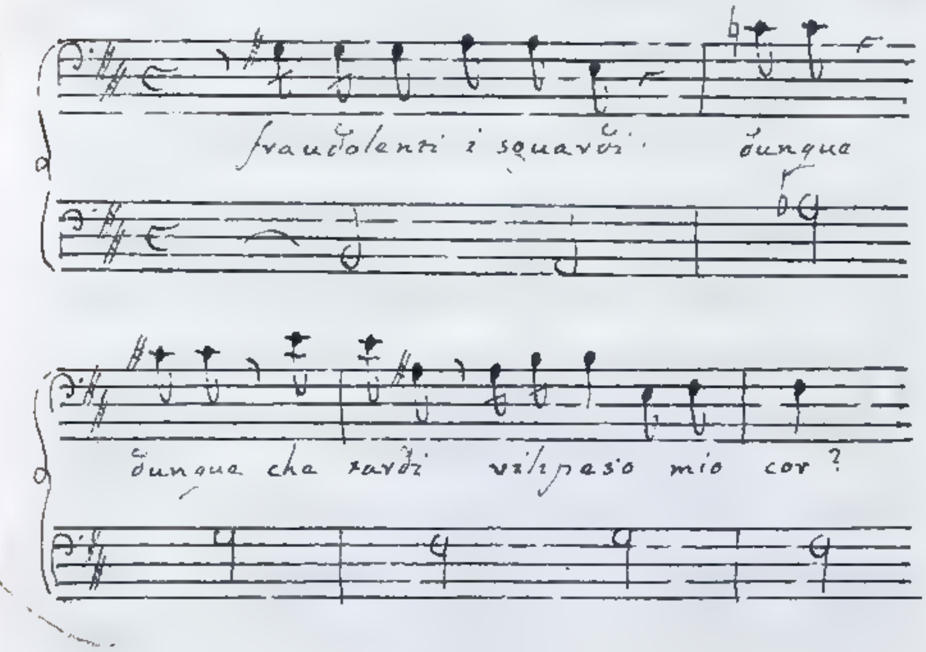
§ 15. Un'altra circostanza ancora rende il primo passaggio meno imperfetto del secondo. Posto in opera il primo passaggio; al suono C# quarta corda artificiale del Tuono B per terza minore si è concesso di ascendere ad 7# quinta corda del detto Tuono: unico fine, per cui la quarta corda artificiale è stata introdotta in Musica. (a) Nel secondo passaggio la quarta corda artificiale C#, in vece di ascendere ad 7#, si trasforma in Settima del susseguente accompagnamento. Lo adempiere quel fine, per cui le corde artificiali si sono insinuate nel Contrappunto, massimamente quando esse corde hanno luogo in accompagnamenti consonanti, per

rappresentanza

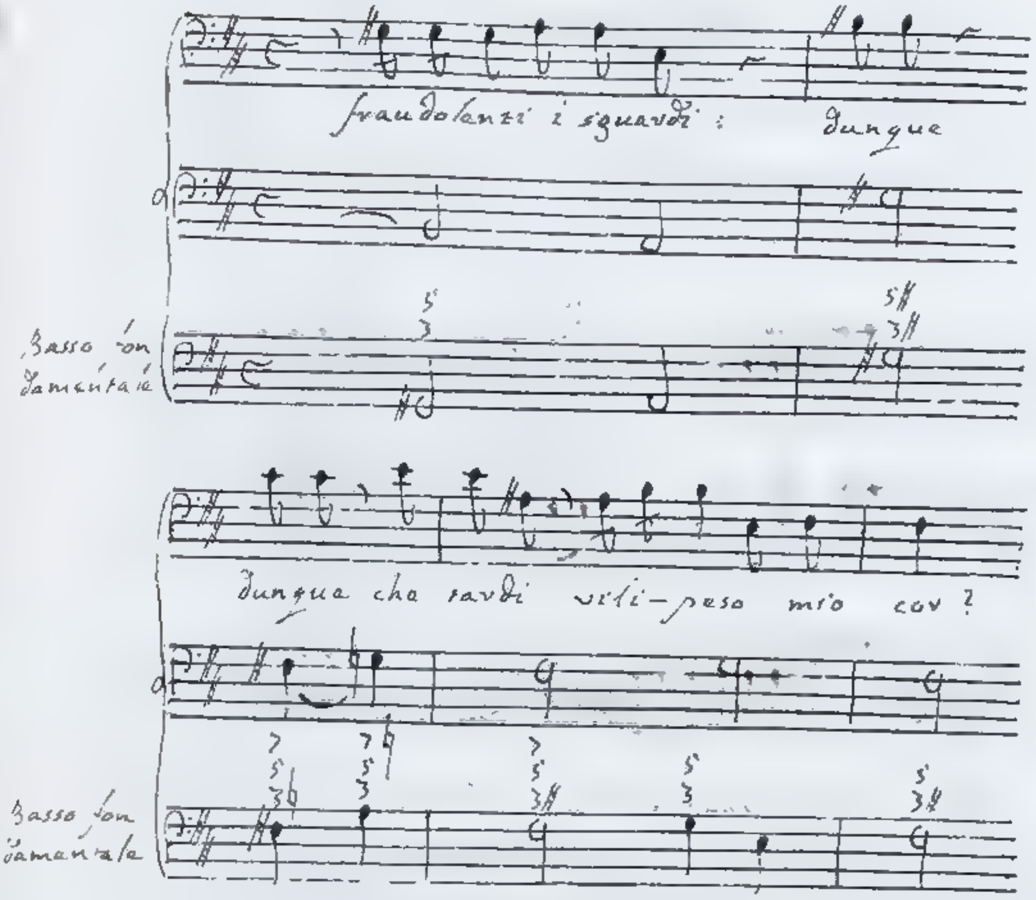
(a) Libro secondo, Cap.o quarto. § 14.

rappresentanza suggeritici sol tanto dal Sistema Cromatico, serve alle nominate corde d'una specie di risoluzione. Richiami il Lettore a memoria ciò ch'io ho scritto (§ 7.) della Quinta maggiore superflua.

§ 26. Non tralascio quegli esempi del secondo passaggio, che mi ricordo d'aver veduti. Ne contiene uno la Cantata del Signor Benedetto Marcello Lungi, lungi speranze. Lo trascrivo prima come l'ha dettato il celebre Autore, indi lo ripeto, levando qualche equivoco di scrittura, onde capisca più chiaramente chi legge, contenersi nel detto esempio il passaggio secondo.



Lo stesso esempio del Signor Marcello levati gli equivochi di scrittura

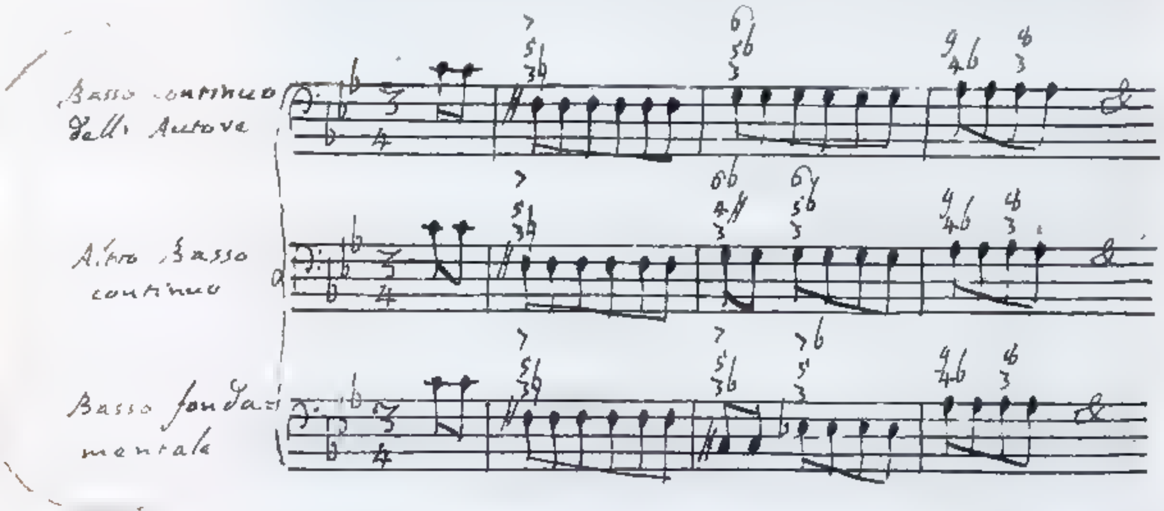


L'accompagnamento 7ª# A C# e di Terza diminuita, Quinta ~~minore~~ diminuita, e Settima diminuita. appartiene al Tuono C# per Terza minore. L'accompagnamento susseguente A C# e G se lo appropria il Tuono B per Terza minore, prendendolo in prestito dal Tuono D per Terza maggiore accettante la stessa Scala. Le basi dei due Tuoni per Terza minore C#, B distano l'una dall'altra due Quinte, ed in altrettanti suoni discordano la Scala naturali dei men-

tovati

rovati due Tuoni.

§ 17. Un altro esempio del secondo passaggio mi è riuscito di ritrovare nel tanto applaudito Miserere composto dal Signor Giannadolfo Hasse Sassone per li Ospitale degli Incurabili di Venezia. Mentre si cantano le parole Docebo iniquos &c. il Basso continuo cammina nella seguente maniera.



Sotto il Basso continuo del celebre Autore ne ho scritto un altro, il quale mette sotto gli occhi la tacita trasformazione usata dal Signor Hasse dall'accompagnamento $G^{6b}_{4\#\,3b}$ nel contiguo $G^{5b}_{6\,3b}$, ch'è degli stessi quattro tasti composto. Con ciò si vede la ragione, per cui i quattro tasti, onde sono formati i nostri accordi possano succedere all'accompagnamento $7\#^{76}_{43}$, e precedere l'accompagnamento $A6^{56}_{3}$. Vedremo trattando della Settima (Lib. 3. Cap. 2.) essere lecito nel Tuono G per Terza minore il passaggio $7\#^{76}_{5\,3}$ $G^{66}_{4\#\,3b}$ .. Quanto al passaggio $G^{6b}_{5b\,3b}$ $A6^{56}_{3}$ spettante al Tuono A6 per Terza maggiore egli

è

è talmente usitato, che non occorre farne paro=
la. Tutta la irregolarità dunque del passo del
Signor Hasse consiste nella tacita trasformazio-
ne di $G^{\substack{5b\\4\sharp\\3b}}$ in $G^{\substack{5b\\5\\3b}}$, accompagnamenti derivati;
quello dal fondamentale $C\sharp^{\substack{5\\3b}}_{\substack{5b\\6}}$, e quello dal pa=
rimente fondamentale $Eb^{\substack{5\\3}}$, come ci viene in=
dicato dal terzo Basso. La detta trasformazione,
cioè a dire il secondo passaggio, di cui par=
liamo, ottiene l'effetto, che si faccia un imme=
diato transito dal Tuono G per Terza minore al
Tuono A^{b} per Terza maggiore, che modifica coi
Bmolle due corde della Scala naturale del Tuono
G; e non si conta fra i Tuoni ad esso subordinati.

§ 14. Ho supposto nel Paragrafo
duodecimo, che l'accompagnamento di Terza
maggiore, Quinta, e Settima minore sia fon=
dato sulla quinta corda o del Modo maggiore,
o del Modo minore: e per verità con questa
supposizione si conformano tutti gli esempj
dei due passaggi ultimamente considerati,
nei quali mi sono abbattuto. Del resto poten=
do artificialmente appartenere il detto accom=
pagnamento alla seconda corda dell'uno, e
dell'altro Modo, ed altresì alla quarta corda
del Modo per Terza minore, qualunque ipotesi
fra le tre nominate porta disavvantaggio mes
sa a confronto con quella, che l'attribuisce
alla quinta corda del Modo maggiore. Se per
esempio nel passaggio $C\sharp^{\substack{5\\3\natural}}$ $7^{\substack{4\\2}}$ il secondo ac=
compagnamento compete naturalmente al Tuo-
no C per Terza maggiore; si modula dal Tuono

B

B per Terza minore al mentovato Tuono C, fra le Scale dei quali ci è la differenza di due suoni. Che se il susseguente accordo si usa come artificialmente proprio del Tuon. D per Terza minore, si fa transito in tal caso dal Tuono B al Tuono D ambo per Terza minore le di cui Scale in tre suoni si trovano discrepanti. Paragonate le nostre tre ipotesi con quella, che assegna l'accompagnamento di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore alla quinta corda del Modo minore, si scopriranno la prima e la terza utili, e la seconda dannosa. Nell'addotto passaggio C♯$^{5}_{3}$ F$^{6}_{4\,2}$ si trasferirà la cantilena dal Tuono B per Terza minore o al Tuono F per Terza maggiore, o al Tuono F per Terza minore, o al Tuono D per Terza minore, secondochè l'accompagnamento G$^{5}_{3}$, da cui deriva F$^{6}_{4\,2}$, converrà o alla seconda corda dei Tuoni F, o alla quarta corda dal Tuono D. I Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore si allontanano dal Tuono B per Terza minore meno del Tuono simile C. All'opposto il Tuono F per Terza minore si discosta dal Tuono B per Terza minore più dell' ~~stesso~~ predetto Tuono simile C.

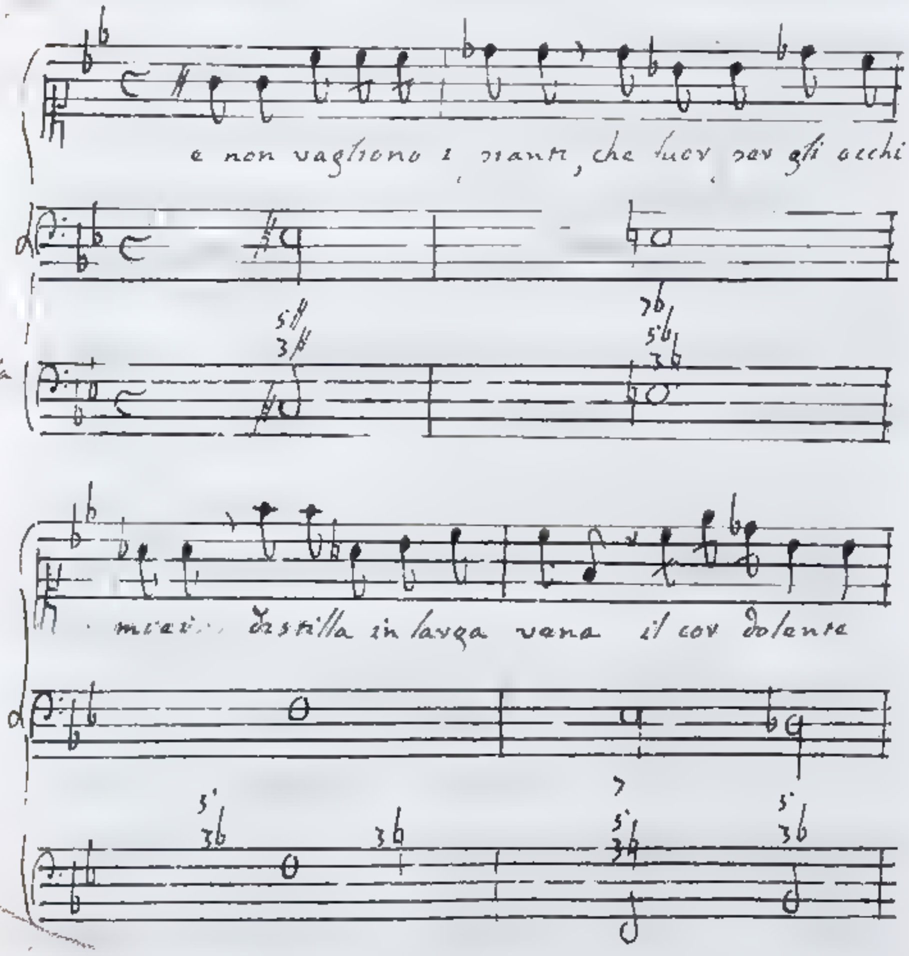
§ 19. Ai tre generi di trasformazioni finora spiegare debbo aggiungerne un quarto, di cui nel Paragrafo sesto ho fatto incidentemente parola. Consiste questo in accrescare, o in scemare per una Seconda diminuita i suoni tutti di un qualunque accompagnamento, onde

onde il dato accompagnamento, ed il trasformato abbiano per base lo stesso tasto, e serbino tra loro similitudine. Tali sono esempigrazia i due accordi C♯ e♯ G♯ c♯; D♭ F A♭ d♭, i quali non solo contengono i medesimi quattro tasti, ma hanno per fondamento lo stesso tasto nero medio fra C e D, e sono fra loro simili, cioè a dire amendue di Terza maggiore, Quinta, e Ottava. Ho detto nel citato luogo, che relativamente ai nostri Stromenti l'orecchio non può accorgersi delle mutazioni, di cui trattiamo, quantunque esse saltino da Tuono a Tuono, i cui suoni fondamentali per ben dodici Quinte l'uno dall'altro sono rimoti. Essendo questi Tuoni nei comuni Stromenti una cosa stessa, la mutazione non perviene al sensorio, ma si ferma nella sola scrittura, e consiste in una pura diversità di espressione. Or perchè dunque si servono di sì fatte trasformazioni alcuni Maestri di Contrappunto? Se ne servono per non imbrogliare la scrittura con un soverchio numero di Diesis o di Bmolli, qualora vogliono portar la modulazione a' Tuoni troppo dal principale rimoti: se ne servono per ritornare con una specie di circolante modulazione dai Tuoni troppo lontani o al Tuono principale, o almeno ad un Tuono prossimo al principale. In un Recitativo, che principia nel Tuono E♭ per Terza maggiore, trasferitosi il Signor Benedetto Marcello a Tuoni, che richiedono tre, quattro Diesis alla chiave, e pervenuto all'accompagnamento

e♯ G♯ c♯

C♯ G♯ C♯ di Terza e Sesta ambo minori, lo muta tacitamente nelli accompagnamento simile F. A♭ D♭, da cui passa al Tuono F per Terza minore. Dopo qualche Battuta chiude il Recitativo col Tuono C per Terza minore subordinato al Tuono E♭ per Terza maggiore, che al nostro Recitativo ha dato principio. Il Recitativo è contenuto nella Cantata, che principia Il so begli occhi amati.

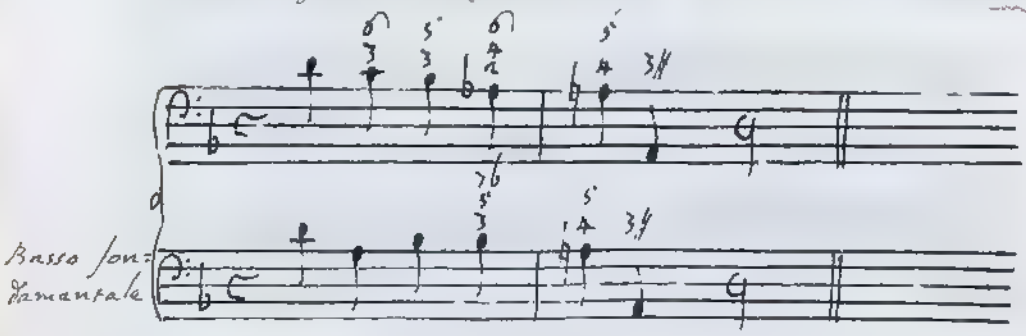
Basso fondamentale



§. 20. Le trasformazioni tutte, che si incontrano nelle composizioni di Musica, si possono ridurre alle quattro classi, di cui nei

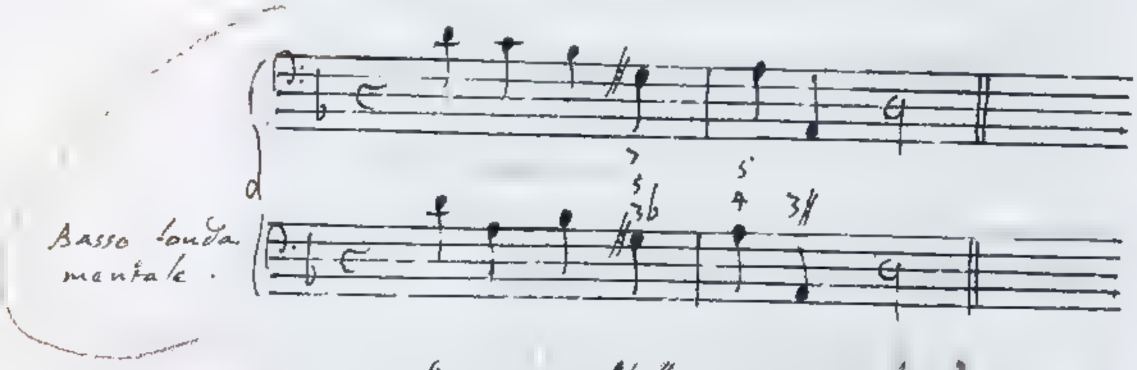
precedenti

precedenti paragrafi ho fatto parola. Non la=
scio frattanto di avvertire, che talvolta usano
i Compositori delle trasmutazioni o per puro
capriccio, o per mancanza di cognizione, e
per non essere loro interamente noti gli accom
pagnamenti tutti, che può mettere in opera il
Contrappunto. Per mera bizzarria ha il Si=
gnor Benedetto Marcello nell'esempio del Pa=
ragrafo decimosesto adoprato l'accompagna=
mento A♭ C E♭ in cambio del simile G♯ B♯ D♯
il quale conforme le leggi anche più rigide del
Contrappunto può succedere all'accordo ante=
cedente A C♯ E fondamentale del Tuono A per
Terza maggiore. Col suddetto cambiamento non
si ottiene il fine mentovato nel precedente Para=
grafo di sgombrare la composizione dal sover=
chio numero degli accidenti. Il seguente pas=
so metterà sotto gli occhi un esempio di una
trasformazione introdotta per non sapere gli
accompagnamenti tutti, che nelle composizio=
ni di Musica possono venire al bisogno. Ad
un peritissimo Maestro di Cappella, che accom=
pagnava col Gravicembalo un'Aria, si pre=
sentò il passo, che scrivo qui sotto.



Restò

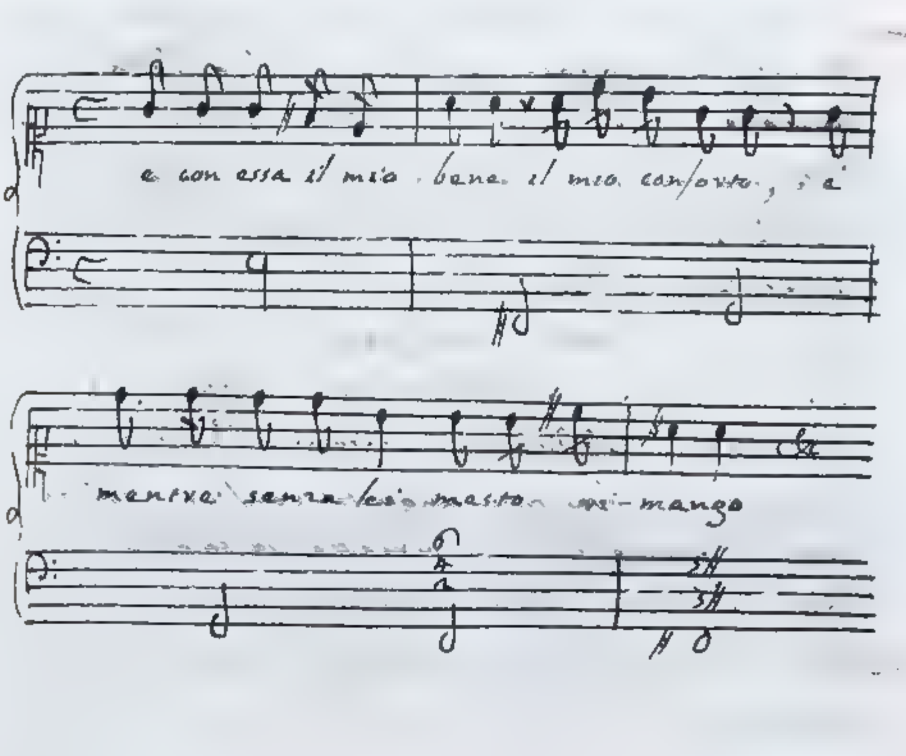
Restò egli sorpreso in mirare l'accompa=gnamento A♭ B♭ D 7, proprio del Tuono E♭ per Terza maggiore, preso in mezzo senza alcuna ragione da accompagnamenti spet=tanti al Tuono D per Terza minore, e tanto più restò sorpreso, quanto che eseguito il passo produsse nell'orecchio un ottimo effetto. È egli possibile, andava fra se dicendo, che uno sproposito piaccia? Ma sparì ben pres=to la maraviglia dopo la riflessione, che l'Au=tore dell'Aria aveva malamente scritto A♭ in vece di G♯, e sostituito l'accompagnamento a lui noto in cambio dell'ignoto G♯ B♭ D 7. Il passo adunque va riformato nella maniera che segue; relativamente a cui essendo tutto composto di accompagnamenti propri del Tuo=no D per Terza minore; si vede chiara la ra=gione, per cui reca piacere al sensorio.



§ 21 Nell'esempio che soggiungo del Signor Benedetto Marcello, preso dalla Can=tata Quanta pietà mi fate, sembra a prima vis=ta che segua una delle nostre trasformazioni. Dall'accompagnamento G B D fondato sulla prima corda del Tuono G per Terza maggiore

si può

si può passare a all'i accordo F G B D, che conduce o al Tuono C, per Terza maggiore, o al Tuono A, per Terza minore, e all'i accordo C# G B D, che conduce al Tuono B per Terza minore, i quali Tuoni hanno ad esso G subordinazione... Uditi i quattro suoni, che compongono i detti due accordi, e sono comuni ad entrambi, l'orecchio non li riferirà piuttosto ad un accompagnamento, che all'altro, se prima non sentirà l'accordo sussequente... Nel sottoposto passo l'accompagnamento sussequente F# A# C# persuade il senso a credere, che l'accompagnamento antecedente sia C# G B D, e non mai F G B D... Il Cavaliere più volte lodato ha usato il secondo accordo in luogo del primo a fine solamente d'imbarazzare i Sonatori intesi ad accompagnare il Recitativo.



Capitolo Ottavo.
Della Battuta.

§ 1. In qualunque maniera si rendano sensibili all'orecchio le semplici proporzioni ei sempre ne ricava diletto. Non mette solamente al confronto due suoni in riguardo ai loro tremiti più tardi nel suono grave, più celeri nel suono acuto; ma gli paragona pur mutuamente in riguardo al diverso tempo, ~~in riguardo al diverso tempo~~, in cui i nominati suoni continuano: Dalla varietà de' tempi in cui durano i suoni; purchè questi tempi si corrispondano in semplici proporzioni, ne deriva un particolar piacere, per cui soltanto riescono grati alcuni Stromenti privi per altro della diversità delle voci; come sarebbe a dire il Tamburo, e la Nacchera. Ho detto (Cap. 2. § 1. 22.) che in due modi, cioè per via di armonia, ~~giudica l'udito~~ della pro~~porzione~~ e per via di melodia giudica l'udito della proporzione fra le vibrazioni sonore, e che essendo il primo modo più agevole del secondo abbracciano i due Sistemi di armonia, e accompagnamenti consonanti perfetti i numeri impari 1, 3, 5 contenuti nella serie 1, 2, 3, 4, 5, 6; laddove il Sistema di melodia si ristringa fra più angusti confini, ed escluso il numero 5, ammette le sole proporzioni comprese nella serie 1, 2, 3, 4. Una pari attività ha l'orecchio in discernere i rapporti fra le durazioni dei suoni, insegnan-

doci

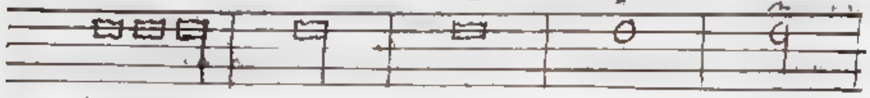
doci l'esperienza, come vedremo a suo luogo, che conforme si compiace in udir suoni, le cui durata si rispondano nella ragioni 2 : 1, 2 : 1, 3 : 1, 4 : 1, 3 : 2, 4 : 3; così all'opposto si disgusterebbe, qualora i tempi di due suoni si riferissero nei rapporti 5 : 1, 5 : 2 &c.

§ 2 Per esprimere le ragioni 2 : 1, 4 : 1 servono ottimamente le ~~otto~~ figure musicali disposte da ~~Giovanni de Muris~~ Franco, che visse nel 1047., in serie geometrica doppia, alle quali ne sono state poscia aggiunte altre ~~due~~ tall.: Metto qui sotto le nominate figure, ed altresì una progressione di pause eguale ciascuna a quella figura, che le sta al di sopra, le quali pause vaguemente, e con grazia si frammischiano nelle musiche cantilene.

Figure, o note musicali in serie.

2 per Semibreve

Semibrevi 8. 4. 2. 1. ½.



Massima. Lunga. Breve. Semibreve. Minima

Pausa in serie del valore delle soprapposte note, o figure

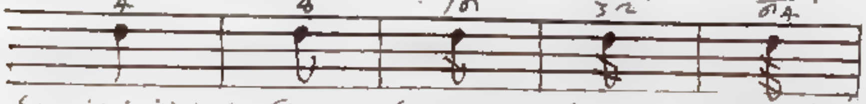
Semibrevi 8 4 2 1 ½

Pausa di di di di di

Massima. Lunga. Breve. Semibreve. Minima

Figure o note musicali in serie.

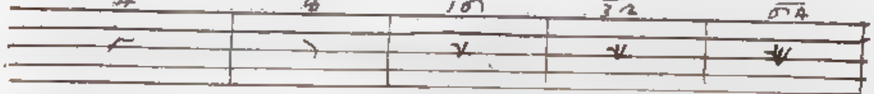
4 per | 8 per | 16 per | 32 per | 64 per
Semibreve Semibreve Semibreve Semibreve Semibreve
$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{32}$ $\frac{1}{64}$



Semiminima. Croma. Semicroma. Biscroma. Semibiscroma

Pausa in serie del valore delle sovrapposte figure.

4 per | 8 per | 16 per | 32 per | 64 per
Semibreve Semibreve Semibreve Semibreve Semibreve
$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{32}$ $\frac{1}{64}$

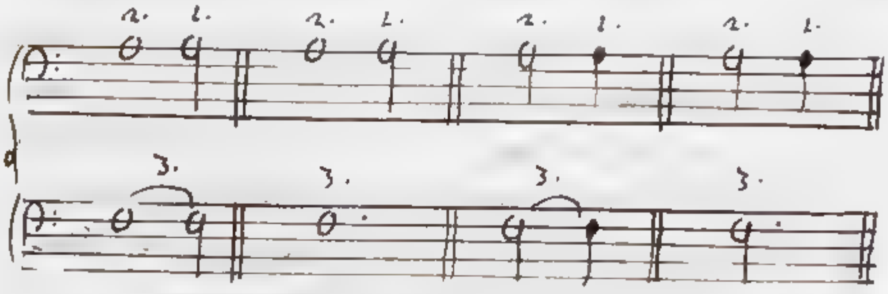


Pausa di | di | di | di | di
Semiminima. Croma. Semicroma. Biscroma. Semibiscroma

Osserverà il Lettore aver io preso come una specie di unità, e come misura di tutte le altre figure musicali la Semibreve. Ho fatto ciò per quei motivi, che indi a poco metterò in chiaro, ed intanto giacchè i dieci notati caratteri non bastano ad esprimere le proporzioni, in cui ha luogo il numero 3, fa di uopo chiamare in soccorso due segni, cioè la legatura, ed il punto. La legatura ⌒ desume il nome dal legare o congiungere insieme due note, determinandole a significarne una sola, il cui totale valore si eguaglia alla somma dei due componenti. Così da una Minima eguale a due Semiminime, e da una Semiminima unite colla legatura viene formata una nota equivalente all'aggregato di essa, o sia a tre Semiminime. Il punto

accresca

accresce sempre per la metà la nota, a cui si pospone, in maniera che una Minima col punto accanto vale per una Minima e mezzo, o sia per tre Semiminime. Egli è dunque lo stesso o il servirsi del punto, o il legare insieme due note, la seconda delle quali pareggi la metà della prima. I seguenti esempj metteranno sotto gli occhi, come col mezzo della legatura, e del punto si esprimano le proporzioni 3 : 1, 3 : 2 fra i tempi di due suoni.



Spiegherò appresso qualch'altro artificio per dinotare le suddette ragioni 3 : 1 ; 3 : 2, il quale servirà parimente per indicare la proporzione 4 : 3.

§. 3. E qui il Lettore faccia meco la riflessione, che non ad arbitrio si possano mettere in uso le soprascritte proporzioni 1 : 1, 2 : 1, 3 : 1, 4 : 1, 3 : 2, 4 : 3 fra le durazioni di due suoni. E' vero che la varietà reca diletto all'orecchio; ma non può negarsi altresì, che esso molto più si compiace, che una musica cantilena abbia la sua unità anche per ciò che si aspetta al tempo. Facendomi

dunque

Dunque a dimostrar quelle leggi, che ci han da servire di norma, per rettamente introdurre in una composizione le nominate ragioni; dico che essendo la proporzione di egualità fra tutte la semplicissima, ad essa si dee dare la prelazione, scegliendo prima di ogni altra cosa un tempo dato e costante, il quale serva di misura alla musica cantilena, non altrimenti che il verso ad una composizione poetica. Quello stesso vantaggio, che ha il verso sopra la prosa, lo ha parimente una cantilena misurata sopra una sciolta. Ad esso tempo si dà il nome di Battuta derivato dal battere che fa il Maestro di Cappella o colla mano, o con una carta l'appoggio, a cui sta vicino, comprendendo fra un colpo ed il susseguente quella precisa porzione di tempo, che egli stabilisce come misura della cantilena, e da cui deve prender regola ciascun Cantante, e Sonatore eseguendo la propria parte.

§ 4. Acciocchè si senta armonia in un verso, non basta che sia per esempio composto di undeci sillabe; ma fa di mestieri che abbia o un accento sulla sesta, che lo divida per metà, e lo tenga per così dire in bilancia, ovvero due accenti, uno sulla quarta, l'altro sulla ottava, i quali servino fra di loro tre sillabe, ne ne lascino a destra, ed altrettante a sinistra. Non altrimenti la Battuta, se ha da recar piacere all'udito, o in due tempi, o in tre si divida. Scelto il primo compartimento per una musica composizione, il Maestro dopo aver battuto leva

la

la mano, e fra il battere ed il levare si impiega il primo tempo, indi spenda il secondo fra il levare ed il battere. Ad una tale Battuta si dà il nome di tempo di equalità; perchè appunto sono eguali le due porzioni, una compresa fra il battere ed il levare, e l'altra fra il levare ed il battere, nelle quali essa Battuta si è compartita. Che se la Battuta è in tre tempi distribuita; diviso il numero tre nell'ottima maniera, si consumino due tempi fra il battere ed il levare, ed il terzo fra il levare ed il battere. Quest'ultima Battuta si chiama tempo di inequalità; stante che le sue due parti non sono eguali, ma si corrispondono nella proporzione di 1 : 2. Ecco per tanto che le due porzioni della Battuta a due, o a tre tempi si riferiscono nelle due ragioni fra tutte le più semplici 1 : 1 ; 2 : 1. Noteremo a suo luogo, che la perspicacia dell'orecchio in sì fatto genere di giudizj così poco si estende, ch'esso si disgusta di qualsisia proporzione diversa dalle sopraposte, benchè assai semplice, come sarebbe a dire di 2, a 3, nella quale si vogliano far mutuamente corrispondere le due porzioni della Battuta. Se si paragonerà la Battuta a due tempi con una delle sue parti, ci si presenterà la proporzione 2 : 1. Dal confronto poi della Battuta a tre tempi o colla prima, o colla seconda sua porzione ne risultano le ragioni 3 : 2, 3 : 1. Sino al presente adunque confrontando una coll'altra le due parti della Battuta,

ovvero

ovvero l'intera Battuta con una delle sue porzioni si sono a noi affacciate le ragioni 1:2, 2:1, 3:2, 3:1 contenute tutte nella serie 1, 2, 3. Vedremo poscia in qual guisa si possa dar adito anche alle proporzioni 4:1, 4:3, le quali di sopra ho detto potersi ammettere con piacer dell'udito fra le durazioni di due suoni.

§ 5. ... Seguitando il paragone della Battuta col verso, può questo avere gli accenti nei debiti luoghi disposti, e non ostante ciò riuscire sgraziato all'orecchio per colpa di chi lo recita, il quale non saprà far ispiccare gli accenti. Lo stesso succede alla Battuta, quando non venga bene eseguita. Siccome è formata di due parti, una di maggior pregio, che tempo buono suole appellarsi, compresa fra il battere ed il levare, l'altra men principale, che viene comunemente chiamata tempo cattivo, ed è contenuta fra il levare ed il battere; così bisogna proferirla in maniera, che distinguendole l'Uditore quella per principale, e questa per secondaria, possa dire per poco perito che sia, adesso siamo nel battere, adesso siamo nel levare. La nota per tanto fra il battere ed il levare, equivalente in un caso alla metà della Battuta, e nell'altro alle due terze parti, si regga da se, e differenza di quella fra il levare ed il battere, uguale o alla metà, o alla terza parte della Battuta, la quale ha da ricadere sulla nota, che dà principio alla susseguente Battuta. In

cotal

cotal guisa non solo si discernevanno l'una dall'altra le due nominate porzioni; ma la prima, siccome quella da cui la Battuta incomincia, farà come è dovere la primaria comparsa. Quand'anche la prima porzione di una Battuta a tre tempi fosse ne' suoi due elementi divisa, si esprimano essi in modo tale, che tutti e due da se si sostentino, onde venga a spiccare l'appoggio del terzo elemento al principio della Battuta, che segue. Chi facesse che la prima parte della Battuta ricadesse sulla seconda, allora il punto del battere diverrebbe il men principale, nè in esso giudicherebbesi aver la Battuta principio. Quindi è che per ischivare un tale disordine, quando la Battuta a tre tempi è composta di due note, la prima delle quali si eguaglia ad un tempo, e la seconda a due, come nel seguente esempio,

essa seconda nota si dee ricantare, o risonare in maniera, che il senso sforzando appoggiarsene la metà, sulla quale cade il punto del levare, al principio della susseguente Battuta.

§. 6. Quando prendo a dividere un tempo della Battuta, allora esso tempo assume la figura d'una Battuta, ed il numero degli elementi in cui può spezzarsi, ed il modo di proferire queste spezzature interamente dipendono dalle leggi della Battuta or ora spiegate.

spiegate. Conciossiaché le due porzioni della Battuta, alle quali si dà il nome di tempo buono, di tempo cattivo, non possono ordinarsi in altra proporzione salvo che nella due 1:1, 2:1; ne segue per consequenza, che non si danno altre Battute primitive se non se a due, e a tre tempi. Non altrimenti le due parti di un tempo della Battuta, che si voglia dividere, le quali pure assumeranno il ruolo di tempo buono, di tempo cattivo, dovranno rispondersi fra loro nelle sole ragioni o di equalità 1:1, o doppia 2:1, onde esso tempo si compartisca o in due, o in tre elementi. Di più mi è concesso di considerare uno di questi elementi in figura di una Battuta, suddividendolo in due, o in tre membri, e di passar indi con pari metodo a più minute distribuzioni, e ciò sino a tanto che la velocità della mano, e della voce, e l'indole della cantilena il comporta.

§ 3 __ In quella guisa che le due porzioni di una Battuta le paragonerò bene vicendevolmente fra loro, e coll'intera Battuta, ma non mai coll'aggregato di due, o di tre Battute, così parimente diviso uno de' tempi della Battuta in due porzioni o eguali, o una doppia dell'altra, non si confronteranno esse colla intera Battuta, ma bensì e fra loro, e col tempo a cui unite insieme eguagliano. Lo stesso dicasi mentre o la metà, o la terza parte di un tempo della Battuta nuovamente si sparta, e mentre pure si passi con egual norma ad iterati sempre

più

più piccioli compartimenti; imperciocchè in tutti questi casi le due porzioni o eguali, o una doppia dell'altra, nelle quali una data quantità considerata in figura di Battuta è stata distribuita, e con essa quantità, e fra loro solamente si paragonano. Quindi da sì fatti confronti non ne risulteranno altre proporzioni salvo che quelle, che parlando delle Battute a due e a tre tempi abbiamo osservato contenersi nella serie 1, 2, 3.

§ 4. Non creda però il Lettore, che in ogni caso si possa far uso di tutte le nominate distribuzioni. Il tempo di un dato suono io lo divido in due classi. O si ristringe esso dentro tali limiti di brevità, che considerato come un tutto, ed in figura d'unità, l'orecchio forma nella idea della sua misura, ovvero trovandosi al di fuori dei mentovati confini, è di mestieri considerarlo nelle sue due, o tre parti, sì per darne giudizio colla debita precisione. Posso nel primo caso porre in opera tutti i ricordati compartimenti, lasciandomi regolare dal buon gusto, ed avuta riflessione al comodo di chi suona, e di chi canta. Nel secondo caso poi mi sarà ben lecito di usare esso suono intero, perchè ciò non impedisce, che o colla fantasia, o in qualsisia altra maniera si numerino i due o tre elementi, che lo compongono. Ma volendolo far sentire diviso, dovrò prima necessariamente partirlo in due, se le due metà servono di regola all'orecchio

per

per misurarlo, o pure distribuirlo in tre parti, se sopra le tre parti si fonda il giudizio del senso; ed indi dato o l'uno, o l'altro di questi compartimenti, potrò passare avanti a mio arbitrio a più minute distribuzioni. In confermazione di quanto ho asserito provisi non già un Principiante, ma o un Cantante, o un Sonatore consumato a spezzare in tre quella nota, ch' era solito a misurare col mezzo di due parti eguali, e del tempo della quale preso siccome unità, e tutto intero non formava distinta idea. Sentirà egli in ciò fare della ripugnanza: ma vinta anche questa, ed eseguita la divisione, e distratto conseguentemente il fondamento dell' udito per giudicare con esattezza, non si terrà mai pago di aver mantenuto nella sua precisa grandezza quella quantità di tempo, a cui da prima eguagliavasi la nota nelle sue due parti distribuita. In un pari inconveniente si incontrerà, tentando di dividere in due metà quel suono, che per essere troppo lungo misuravasi dall' orecchio col mezzo di tre parti eguali.

§ 9. I menzionati compartimenti dei due, o dei tre tempi delle Battute primitive in due, o in tre elementi, ed anche la reiterata divisione di essi elementi danno l'origine ad alcune Battute usitatissime in Musica, ch' io chiamarò derivate. Assumasi una Battuta a due tempi, e diviso ciascuno di essi in due membri eguali, ci si presenterà avanti

gli

gli occhi la Battuta a quattro tempi, di cui frequentissimo uso se ne scorge fatto nel Contrappunto. I due primi tempi si deggiono proferire come una Battuta a due tempi, e così parimente il terzo, ed il quarto; e da ciò se ne ricava, che potendosi considerare la nostra Battuta come un aggregato di due Battute a due tempi, il primo ed il terzo saran tempi buoni; il secondo ed il quarto tempi cattivi. Se la Battuta a quattro tempi potesse correre nel numero delle primitive (proprietà, che per un solo motivo le potrebbe competere, perchè cioè da essa Battuta un'altra ne deriva, di cui or ora farò parola) in tal caso paragonando la ~~prima~~ intera Battuta primieramente con un tempo, indi col residuo eguale a tre tempi, ci si affaccerebbero le proporzioni 4:1, 4:3. In oltre posta primitiva la Battuta a quattro tempi, sarebbe altresì primitiva la divisione di un tempo, od di un elemento di tempo in quattro parti. Diviso per tanto un dato suono prima in tre membri, e poi in quattro, se metteremo al confronto il suono intero colla quarta parte, ci si presenterà la ragione 4:1; e dal paragone della terza parte colla quarta ne risulterà la proporzione 4:3.

§ 10. Dal partire in tre membri ogni tempo della Battuta a quattro tempi trae la origine una nuova Battuta, cui si dà nome di Dodecupla, perchè di dodici note è formata. Se si considera come una Battuta a

quattro

quattro tempi; ho già detto quali sieno i tempi buoni, ed i tempi cattivi; ma se poi si riguarda come un aggregato di quattro Battute a tre tempi, meritano il titolo di tempi buoni il primo ed il secondo, il quarto ed il quinto, il settimo e l'ottavo, il decimo e l'undecimo; ed il titolo di tempi cattivi il terzo, il sesto, il nono, il duodecimo. Torno a prender per mano la Battuta a due tempi, e dal dividere ognuno in tre elementi nasce la Battuta, che comunemente si appella Sestupla, siccome quella che è di sei note composta. Rimirata la nostra Battuta sotto l'aspetto di un accoppiamento di due Battute a tre tempi, assumono il carattere di tempi buoni il primo ed il secondo, il quarto ed il quinto; di tempi cattivi il terzo, ed il sesto. Finalmente se ogni terza parte della Battuta a tre tempi si compartirà in tre membri ne proverrà la Battuta, che per essere formata di nove note, si chiama Nonupla. Considerata questa come una Battuta a tre tempi, si sa che il primo ed il secondo sono buoni, ed il terzo cattivo. Di fatto per la riflessione, che la nostra Battuta è anche l'unione di tre Battute a tre tempi; competerà la proprietà di tempi buoni al primo ed al secondo, al quarto ed al quinto, al settimo ed all'ottavo; di tempi cattivi al terzo, al sesto, al nono. Non istimo superflua il Lettore questa esatta enumerazione dei tempi buoni o principali, cattivi o secondarj; imperciocchè a

suo

suo luogo vedrà di quale importanza egli sia il ben conoscere sì fatti tempi.

§ 11. Non dovendosi ammettere in Musica altre Misure primitive salvo che a due, a tre, ed anche a quattro tempi, come proverò (§ 15. all. 37. e 46.), ed essendo arbitrario l'esprimere uno di questi tempi o per una nota, o per altra, esempigrazia o per una Minima, o per una Semiminima; se presentemente si avessero ad inventare i segni atti ad indicare e le varie Battute, e le varie note, a cui i tempi delle Battute si fanno eguali, si dovrebbe certamente abbracciare il metodo semplicissimo, che or ora espongo. Fu esso indicato prima dal P. Kirchero nel libro settimo della sua Musurgia, ed è stato poi perfezionato dal celebre M. Rameau nel suo Trattato dell'Armonia, Libro secondo, Capitolo XXVII. Prima della Chiave si segni quella nota, per cui si vuole indicare uno dei tempi della Misura, e dopo della Chiave scrivasi o un 2, o un 3, o un 4, conforme a che la Battuta è a due, a tre, o a quattro tempi. Volendo spezzare cotali tempi in elementi due, quattro ec., si adoprino per rappresentare uno de' tempi stessi figure musicali senza punto. Le note col punto accanto serviranno per esprimere quei tempi, che si vogliono dividere in tre elementi. Da ciò traggono l'origine, come ho fatto vedere nel Paragrafo antecedente, quelle Battute secondarie e derivate, cui si dà nome

di

di Sestuple, di Nonuple, di Dodecuple, proprietà delle quali si è di partirsi in tre membri quasi due, tre, o quattro tempi, di cui sono composte. Le figure di maggior valore indicheranno, che la cantilena dee moversi a passo lento, quelle di valor medio ricercheranno un moto medio, e quelle di piccol valore un moto veloce. Gli esempj della descritta maniera di esprimere le varie Misure si possono vedere nel citato luogo del lodato M. Rameau.

§ 12. Ma quantunque sia lodevole il metodo da me spiegato, pure egli fa di uopo ricercare toccando particolarmente di non molta importanza adattarsi al nostro uso, e giacchè sono stati inventati ~~[illegible]~~ e comunemente ricevuti altri segni per dinotare le diverse Battute, farsi a darne a chi legge una chiara idea. Stabilirono adunque i Maestri della Battuta il tempo di egualità, che pure ordinario e perfetto s'appella, li uno maggiore, che uguagliavano ad una Breve, e l'altro minore, che posero uguale ad una Semibreve. Per indicare la prima, cui si dà nome di Battuta alla Breve, si fa uso di un C tagliato nel seguente modo ₵. Per contrassegnare la seconda chiamata Battuta alla Semibreve è stato usato il C non tagliato. Si suppone che queste due Battute durino un pari tempo, e conseguentemente nella maggiore una Breve, una Semibreve, una Minima, una Semimi-

nima

nima &c. vagliono quanto nella minore una Semibreve, una Minima, una Semiminima, una Croma &c., o per dire la cosa più brevemente una data nota nella Battuta alla Breve si proferisce il doppio più celere di quello si faccia nella Battuta alla Semibreve. Quindi se, come non di rado succede, la Misura alla Semibreve si trova segnata col carattere ₵ proprio della Misura alla Breve; esso carattere estraneo dinota, che la Battuta alla Semibreve dee moversi con velocità il doppio maggiore di quella, con cui camminerebbe, se dell'indice proprio fosse fornita. Il principal uso, che oggidì si fa della Battuta alla Breve, si è nel cantare, come suol dirsi, a Cappella [illegible]

§. 18. Con molto maggior frequenza viene praticata la Misura alla Semibreve, la quale ha di più la prerogativa di essere come la norma di tutte le altre Battute, di cui mi resta ancora da far menzione, le quali in relazione ad essa si segnano con due numeri scritti uno sopra, e l'altro sotto in guisa di frazione indicante il rapporto fra una di sì fatte Battute, e quella alla Semibreve. Il numero superiore dinota l'indole della Battuta. Se essa è a due tempi si scrive un 2, se a tre tempi si scrive un 3. Il numero 6 indica una Sestupla, il 9 una Nonupla, il 12 una Dodecupla. Il numero inferiore poi c'istruisce quante note simili alla

alle due, alle tre, alle sei, alle nove, alle dodici componenti la nostra Battuta si contengano nella Battuta alla Semibreve. Per esempio la frazione, o esponente $\frac{3}{4}$ contrassegna una Tripola, cioè a dire una Battuta a tre tempi formata di tre Semiminime, quattro delle quali equivagliono ad una Semibreve. I menzionati esponenti hanno inoltre un'altra incumbenza di significare, che le note espresse dal numero superiore si pronuncino nel tempo di una Semibreve, o sia nel tempo in cui si pronuncierebbero le note indicate dal numero inferiore. Fermandomi sull'esempio addotto, la frazione $\frac{3}{4}$ determina le tre Semiminime dinotate dal numero 3 a durar quanto una Battuta alla Semibreve, che di quattro Semiminime vien composta. Quindi se occorre di far pausa per una, o per più di queste Battute affette dall'esponente, si pongono in uso le pause indicanti una, o più Semibrevi, le quali di sopra (§ 2.) ho messo sotto gli occhi de' Leggitori. Le Misure segnate coll'esponente, che dai Maestri antichi e moderni si trovano praticate, sono le seguenti: $\frac{2}{4}$ Battuta a due tempi composta di due Semiminime; $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ Tripole, o Battute a tre tempi formate, la prima di tre Semibrevi, la seconda di tre Minime, la terza di tre Semiminime, la quarta di tre Crome; $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ Sestuple che contengono, quelle sei Semiminime, e queste sei Crome,

$\frac{9}{8}$

$\frac{9}{8}$, $\frac{9}{16}$ Nonuple comprendenti, una nove Crome, e l'altra nove Semicrome. $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$ Dodecuple composte, la prima di dodici Crome, la seconda di altrettante Semicrome.

§ 14. Si procede altresì ~~pure~~ collo stesso metodo degli esponenti, volendo spezzare in tre, o in sei membri una nota senza punto, ovvero al contrario partire in due, o in quattro elementi una nota col punto allato; divisioni che naturalmente e senza artificio non si ponno ottenere. Venga proposto di dividere in tre parti una nota senza punto. Scrivo tre metà di essa nota, e ci segno al di sopra un 3, sotto il quale si dee intendere descritto un 2, benchè di fatto per minor imbroglio non ci si noti. Con ciò ogni metà della nostra nota resta abilitata ad esprimere la terza parte, in maniera che tre metà così modificate hanno da valere quel tempo stesso, che in due naturalmente si spenderebbe. Chi volesse dividere in sei parti la medesima nota, avrebbe da scrivere sei quarte parti, segnandoci al di sopra un 6, sotto il quale dee supporsi notato un 4. Le sei note così contrassegnate, equivagliono a quattro della stessa specie senza alcun segno in quella stessa guisa che tre modificate colla cifera 3 valevano quanto due scritte senza modificazione. Le mentovate sei note si deggiono eseguire come una Battuta di Sestupla formata di due tempi, ciascun de' quali si spezza in tre parti. S'otterrà di

dividere

dividere in due, o in quattro parti una nota seguita dal punto, scrivendo due terze parti di essa nota con sopra il 2, a cui dee intendersi sottoposto il 3, benchè di fatto non si metta, o scrivendo quattro seste parti della nota medesima con sopra il ~~quatt~~ 4, sotto il quale dobbiamo immaginarci segnato il 6. Atteso che la divisione in due, o in quattro parti eguali di una nota col punto raccontata si incontra assai di rado nelle musiche composizioni; reco un esempio del partimento in quattro elementi preso da una Sonata del Signor Benedetto Marcello.

§ 15. Finisco di trattare della Battuta colla dimostrazione di una verità da me più volte promessa, ed è non doversi ammettere altri rapporti se non se 1 : 1, 2 : 1 tra le due porzioni della Battuta comprese, la prima tra il battere ed il levare, la seconda tra il levare ed il battere. Da ciò ne deriva immediatamente la conseguenza, che le sole Misure a due, e a tre tempi, ovvero quelle, che come primitive, potranno usarsi nel Contrappunto. Si contenti il Lettore, che io dica ad esclusione di alquanti casi più semplici; imperciocchè (lasciando anche da parte, che collo

stesso

stesso metodo potrà a suo talento procedere ai più composti) ella è cosa chiara, che rigettate le proporzioni fra le due parti della Battuta, che dopo le due 1 : 1, 2 : 1 sono le più semplici con più forte ragione dovranno rifiutarsi le più composte. Ora i rapporti, che in ordine di semplicità immediate succedono ai due 1 : 1, 2 : 1 sono 3 : 1, 4 : 1, 3 : 2. Facendo per tanto che le due parti della Battuta nelle menzionate ragioni si corrispondano, dalla prima ragione 3 : 1 ne nasce una specie di Battuta irregolare a quattro tempi, e dalla seconda 4 : 1, e dalla terza 3 : 2 traggono l'origine due Battute a cinque tempi, che parimente non meritano di essere in Musica ricevute. E qui viene in concio di fare una riflessione, che la prima parte di una Misura deve essere o eguale, o maggiore della seconda, e non mai di questa minore. In quella guisa che il Basso fa la primaria figura, ed è come la base di una musica composizione; perchè le sue vibrazioni sono più durevoli di quelle delle parti acute; non altrimenti giacchè la prima porzione d'una Battuta è la principale, dee stabilirsi maggiore della seconda, mentre esse porzioni non siano eguali. Con ciò la prima porzione si reggerà da se stessa, e la seconda si appoggerà al principio della susseguente Battuta: cosa che non potrebbe in conto alcuno succedere, quando la seconda parte fosse maggior della prima; ne' qual caso l'orecchio giudicherebbe, che la Misura non dal

battere

battere, ma dal levare avesse cominciamento

§ 16 Ma ritornando in sentiero e dando principio dalla ragione 3 : 1, dico che adattata la detta ragione alle due parti della Battuta, e volendola proferire; siamo nel caso che la pronuncia fa ben tosto svanire la mal fondata supposizione. Per ciò dimostrare; osservisi meco il Lettore, che più di due note della medesima spezie non ponno reggersi da se, in maniera che se queste fosse saranno tre farà di mestieri che o la prima si appoggi alla seconda; o la seconda alla terza; o questa ad una quarta, che le venisse dietro. Dandosi da tre note principio ad una Battuta, non sarà permesso che la prima ricada sulla seconda; stante che di sopra ho fatto vedere, esser di essenza della Battuta che il suono, da cui principia, si sostenga da per se stesso, senza ajuto del vicino. In oltre due appoggi non possono immediatamente seguitarsi, cioè a dire la nota A non può ricadere sulla B, ed indi questa sulla vicina C, ma il principale cancella il secondario, non altrimenti che in Poesia dallo accento più forte si fa svanire il contiguo più debole; come in quel celebre verso E fa del braccio al bel fianco colonna. Premessi questi principj, si pronunci si egli è possibile la nostra Battuta divisa in ragione di 3 : 1. La prima parte della Battuta, cioè le tre note fra il battere ed il levare dovrebbero certamente

proferirsi

profferirsi come una Battuta a tre tempi, e perciò la terza nota avrebbe a ricadere sulla quarta, che forma la seconda parte della Battuta tra il levare ed il battere. Ma per la natura della Battuta a suo luogo spiegata (§ 5.); la nota tra il levare ed il battere deve necessariamente appoggiarsi al principio della susseguente Battuta; dunque un sì fatto appoggio toglie di mezzo quello della terza alla quarta nota. In questo mentre tre note, che l'una dietro l'altra si seguitino, non istanno senza sostegno, e la prima nota della Misura dee reggersi da se stessa; dunque resta che la seconda nota si appoggi alla terza, onde la nostra Battuta a viva forza si profferisca in guisa di una Misura a due tempi, ciascun de' quali sia in due spezzato, o in guisa di due Misure a due tempi. ~~il che riviene allo stesso~~.

§ 17. E qui si può cavare una general conseguenza, cioè che il numero dei tempi della Battuta, il qual numero sia maggiore del tre, non si può in maniera dividere che l'unità tocchi allo spazio tra il levare ed il battere, ed il restante all'altro spazio più principale fra il battere ed il levare. L'appoggio dell'ultimo tempo al principio della Battuta contigua ottiene l'effetto, che uno o due tempi immediatamente precedenti si sostentino da per se. Perciò questi due, o tre ultimi tempi si profferiranno o come una Battuta a due tempi, o come una Battuta a tre tempi,

ed

ed il punto del levare verrà sempre dal senso riferito piuttosto al primo di essi suoni che all'ultimo. Mentre adunque il numero dei tempi della Battuta supera il ternario, alla seconda parte della stessa Battuta contenuta fra il levare ed il battere non si potranno attribuire meno che due, o tre tempi.

§ 14. Passo ad esaminare la Battuta a cinque tempi, ed escluso per vigore dei premessi raziocini il compartimento in ragione di 4 : 1 resta che si possa solo ordinare in maniera che tre tempi tocchino alla prima sua parte e due alla seconda. La prima porzione pertanto dovrà pronunciarsi come una Battuta di Tripola, e la seconda come una Battuta a due tempi. Udendo il senso questa repentina vicenda di due Battute, una a tre, e l'altra a due tempi, giudica tosto essere la Misura priva di unità e svegliata in esso l'idea dalla prima parte della Battuta di una Misura a tre tempi, gli sembra indubitato essersi dal Cantante, o dal Sonatore ommesso inavvedutamente un tempo nella seconda porzione. Mi si permetta di esporre una mia fantasia. Per la Battuta a due tempi viene espresso un uom, che passeggi: la Battuta a tre tempi rappresenta un uomo, che balli: e finalmente queste misure a cinque, e sette tempi che imitano un uomo, che zoppichi, ed in fatti col nome

di

di tempi rotti si appellano. Dopo ciò flui-
sce naturalmente la conseguenza... Bandite sì
fatte Battute irregolari dalla Musica nobile
e seria, al più al più si potranno ammette-
re, benchè assai di rado, e per bizzarria,
in qualche composizione ridicola. Andando
sempre il ridicolo congiunto col difetto; può
parere non disdicevole, chi abbia luogo il di-
fetto in una Musica, colla quale il ridicolo
si rappresenta.

§ 19 Perchè nel Paragrafo unde-
cimo, ed altresì nel Capitolo quinto § 6. 7. ho
nominate le musiche Chiavi, stimo opportuna
cosa di darne a chi legge una breve contezza.
Si costuma di scrivere le note su cinque righe,
e negli spazi, quattro interposti tra riga e riga,
e due collocati l'uno al di sopra, l'altro al di
sotto delle due righe estreme... E' stato di più
stabilito, che adattate le note esempigrazia alla
prima riga situata nello infimo posto, indi allo
spazio superiore contiguo, poscia alla seconda
riga &c. i suoni significati da esse note ascen-
dano per iscala diatonicamente.. Se il Tuono
principale della Cantilena richieda qualche nota
modificata dal Diesis, o dal Bimmolle, questi
si scrivano vicino alla Chiave nella riga o spazio
competente.. Che se nel proseguimento della
composizione si rende necessario o il Diesis,
o il Bimmolle o il Bisquadro, che libera e-
gualmente la nota dal Diesis e dal Bimmolle
si fa chi essi segni precedano la nota, e le stiano

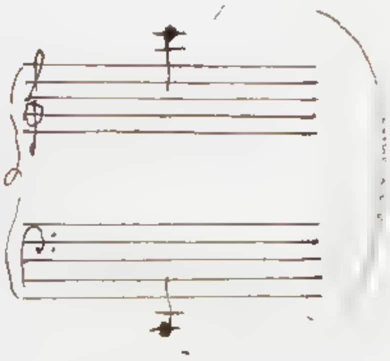
accanto

accanto. Cinque righe, e sei spazj contengono undici note, le quali non bastano per le Voci, e molto meno per gli Strumenti. Nè giova a sufficienza si aggiungeva qualche riga al di sopra, e al di sotto delle cinque; imperocchè per supplire al bisogno se ne richiederebbe un numero tale, che sommamente confonderebbe l'occhio del Cantante, e del Sonatore. A cagione adunque di poter esprimere qualsivoglia musicale ~~intenzione~~ componimento hanno i Maestri inventate le tre Chiavi

la prima delle quali determina la nota scritta nella riga, che la taglia a significar F, la seconda C, la terza G: suoni de' cui esse Chiavi prendono il nome. Negli Organi di otto piedi il suono F indicato dalla prima Chiave è proprio di una canna di tre piedi. La voce C dinotata dalla seconda Chiave è una Quinta più acuta, ed è unisona a quella di una canna di due piedi. Seguitando la incominciata progressione, dal suono C della seconda Chiave al suono G della terza conveniente ad una canna di piedi uno ed un terzo si ascende parimente per una Quinta; di modo che i suoni F, C, G dinotati dalle tre Chiavi formano una serie geometrica. Se la Chiave di F scrivesi nella quarta riga, si chiama Chiave del Basso, e trasportata nella terza assume il nome di Chiave del Baritono. La Chiave poi di C si

appella

appella o Chiave del Tenore, o del Contralto, o del mezzo Soprano, o del Soprano, secondochè si pone o nella quarta, o nella terza, o nella seconda, o nella prima riga. La Chiave di G segnata nella seconda riga ha il titolo di Chiave del Violino. La stessa Chiave talvolta si colloca anche nella prima riga. Per mostrare a chi legge, che le nostre Chiavi abbracciano un numero non picciolo di note, gli pongo sotto gli occhi il seguente esempio, nel quale i due C l'uno determinato dalla Chiave del Basso, e l'altro da quella del Violino si corrispondono in quadrupla Ottava



Le Leggi del Contrappunto

dedotte dai fenomeni,

e confermate col raziocinio

dal Conte Giordano Riccati

Nobile Trivigiano.

Libro Secondo.

Capitolo primo.

Dei passaggi da un accompagnamento naturale all'altro, e primieramente di quelli, che si trasferiscono dall'uno all'altro degli accompagnamenti, che sono fondati sulle corde principale, quarta, e quinta del Modo o per Terza maggiore, o per Terza minore. Si tratta altresì della vera origine delle corde, e degli accompagnamenti artifiziali.

§ 1. Nella mia esposizione ricavata ho determinato tutti i naturali accompagnamenti, che possono competere ad un dato Tuono o per Terza maggiore, o per Terza minore. Mi è riuscito altresì di stabilire, che componendo per un dato Tuono, ci sono cinque Tuoni subordinati, due simili al principale, e tre di diversa natura, a cui è lecito di far transito con una regolata modulazione. Quindi richiedendo ogni Tuono per Terza maggiore un simile aggregato di accompagnamenti, e così parimente ogni Tuono per Terza minore; egli è chiaro, che considerando un dato Tuono unitamente co' suoi subordinati, e fondandosi sopra esso una musica composizione, avrà alla mano la somma di tutti gli accompagnamenti naturali propri dei nominati Tuoni, della quale osservate le dovute regole potrà far uso. Ora di questa regola presentemente va in traccia, e cerca quali passaggi da un accompagnamento all'altro sian leciti, e quali illeciti, quali più, e quali meno eleganti. Nel tempo stesso mi si presenterà l'occasione di mostrare anche la vera origine degli accompagnamenti e delle corde artifiziali, che nel Modo o per Terza maggiore, o per Terza minore possono venire in uso; ed altresì di discorrere di alcuni principali passaggi, nei quali gli accompagnamenti artifiziali hanno luogo. Di nominati passaggi avverto quelli soltanto, che servono ad additarne le origine, ed uso più familiare degli accompagnamenti, e delle corde artifiziali; riserbandomi poi altrove di trattare a parte, e distintamente (Cap. 4, 5, 6, 7.) dei passaggi, in cui entrano gli artifiziali accompagnamenti.

§ 2. Esaminando i nostri passaggi, sarà di uopo avere riguardo alla Battuta, le cui leggi (Lib. 1. Cap. 4) sono state da me spiegate. Ciò che è conveniente ad un tempo cattivo, non sarà tale rispettivamente ad un tempo buono,

o al contrario; ed alcune cose, che nei tempi buoni, o cattivi della Battuta saranno totalmente vietate, si tollereranno poi in un tempo cattivo di sparatura. Le riflessioni, che tratto tratto anderò facendo, metteranno in maggior chiarezza ciò, che presentemente io non poteva accennare senza che alla sfuggita, ed insegnerò a tratti [illegible]

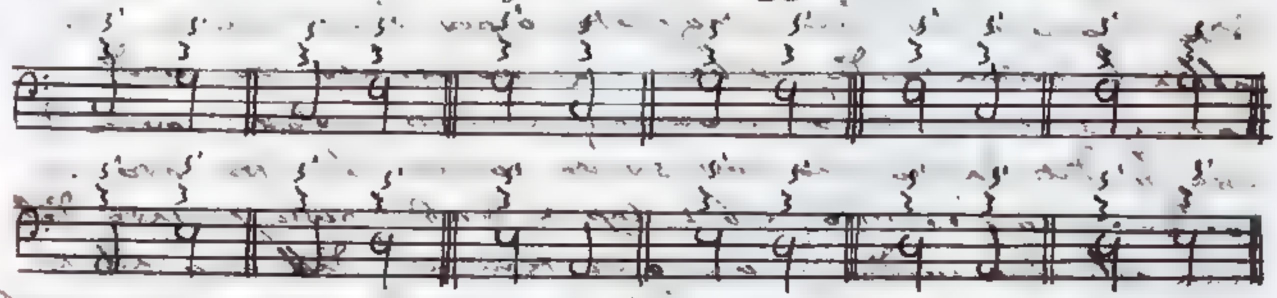
§ 3. Ma per procedere passo passo, e metodicamente mi giova per ora di considerare un accompagnamento fondamentale di Terza e Quinta unitamente, ed in corpo coi suoi derivati, in maniera tale che nelle presenti indagazioni non dirò solamente di passare dall'accompagnamento C^{3}_{5} all'altro F^{3}_{5}, quando però transita dalla corda fondamentale C alla fondamentale F; ma ancora nel trasferirò dall'accompagnamento fondamentale C^{3}_{5} a qualche derivato da F^{3}_{5}, o da qualche derivato da C^{3}_{5} al fondamentale F^{3}_{5}, o finalmente da derivato a derivato. Qualora adunque affermerò assolutamente esser vietato un dato passaggio, intenderò la proibizione non solo sul transito da accompagnamento fondamentale a fondamentale, ma ancora da fondamentale a derivato, o al contrario, ovvero da derivato a derivato. Che se si darà il caso, che essendo interdetto il movimento da accordo fondamentale a fondamentale, sia poi concesso il passare da fondamentale a derivato, ovvero da derivato a fondamentale, ovvero da derivato a derivato; in tale circostanza di cose non asserirò assolutamente essere vietato il passaggio, ma chiaro mi esprimerò non concedersi esso da corda fondamentale a fondamentale. Componendo per esempio per Tuono C per Terza maggiore, o A per Terza minore, non è permesso il transito da B^{3}_{5} ad F^{3}_{5}; ma si ammette però il passare da B^{3}_{5} ad A^{3}_{6}, il secondo dei quali accompagnamenti deriva da F^{3}_{5}. Dovrà adunque trattare del passaggio B^{3}_{5} F^{3}_{5} non darò ad esso un'assoluta esclusione, ma questa anderà accompagnata dalla modificazione, che il detto passaggio è vietato, mentre esso procede da corda fondamentale a fondamentale. Dovrò poi tenere, che dato per concesso un passaggio, considererò distintamente le maniere tutte, nelle quali si può passare da un accompagnamento all'altro, e separata dalla cattiva, la buona, insegnerò (Lib. 3; Cap. 5.) a combinarla a quattro parti, o tre, o a due parti.

§ 4. Conciossiacosaché sono trattati gli accompagnamenti naturali

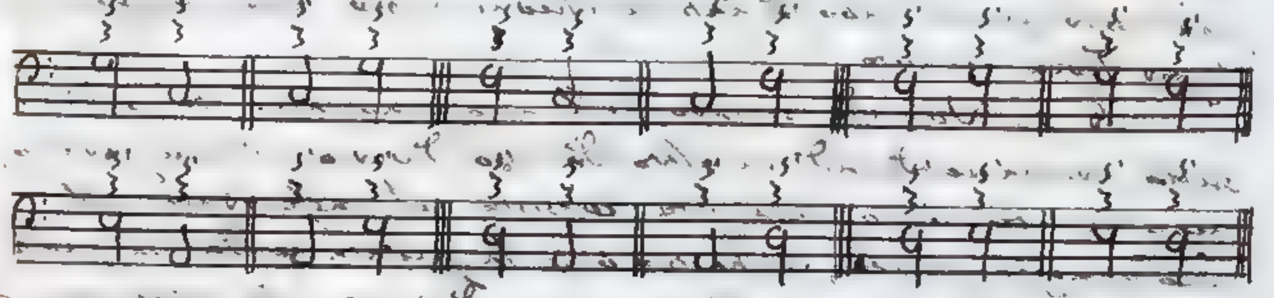
naturali e perfetti [illegible] perfetti, si suonano, propj di un dato Tuono per dè suoi subordinati; perchè sopra il [illegible] parte a parte per evitare la confusione. Do principio adunque da quelli, che col Tuono, a cui appartengono, hanno la più stretta relazione, e sono [illegible] per Terza maggiore, e per Terza minore fondati sulla corda prima, quarta, e quinta, costituenti il Sistema di melodia, da quali dipende, come a suo luogo ho spiegato, la origine della scala naturale di un dato Tuono o per Terza maggiore, o per Terza minore, che abbia la prima corda per base. Le nominate tre corde, e conseguentemente gli accompagnamenti perfetti sopra di esse fondati hanno una così stretta connessione fra loro, che conforme ho avvertito (Lib. 1, Cap. 2, § 26.) posso passare dall'una all'altra corda, e conseguentemente dall'uno all'altro accompagnamento in qualunque combinazione. Seguirò anche qui, come ho fatto pel passato, a valermi del Tuono C come esempio, e modello di tutti gli altri Tuoni per Terza maggiore, del Tuono A come esempio, e modello di tutti i Tuoni per Terza minore. Per altro ciò, che osservirò delle tre accompagnamenti [illegible], G 5[a] generanti il Tuono C per Terza maggiore, ovvero [illegible] A 5[a], D 3[a], E 3[a] generanti il Tuono A per Terza minore, dovrà pattuarsi intendersi dei rispettivi accompagnamenti propj di tutti gli altri Tuoni o per Terza maggiore, o per Terza minore. Sarà però bene aver qualche maggior riguardo ai Tuoni con Terza maggiore G, F, con Terza minore E, D, per esser questi subordinati ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore.

§ 5. Volendo passare dall'accompagnamento fondato sulla prima corda ad un altro da esso diverso, il più perfetto movimento, ch'io possa fare, consiste nel trasferirmi all'accompagnamento, che ha per base la quinta corda, la quale risponde alla prima nella ragione di 3 : 2. Seguito assai, ma di grado inferiore, si è il passaggio dall'accompagnamento della prima a quello della quarta corda, fra la quale passa il rapporto 3 : 4 [illegible], e parente a la ragione di quinto ho detto, imperciocchè (messa da parte la due equisonanze Unisono, ed Ottava perfettissime, dalle quali adoprate in genere di melodia non ne [illegible] accordo) la consonanze più perfette sono il primo luogo la Quinta 2 : 3, ed in secondo luogo la Quarta 3 : 4 [illegible] che sarà [illegible]

si troverà nello accompagnamento della quinta corda, nè si voglia uscire dal tuono, due passi ci si presenteranno o verso la ottava, o verso la quinta corda, il primo de' quali deve preferirsi al secondo ordinariamente. Tutti accordi della quarta corda i due movimenti, che possa fare senza cangiar tuono, sono o alla prima corda, o alla quinta, avvertasi però di avvertire, che questo è quello cade di perfezione. Metto gli esempj dei sei passi nominati nei due tuoni C per terza maggiore, A per terza minore



§. 8. In un'altra maniera importante meritano i nostri sei passaggi si possono insieme paragonare. I movimenti dalla quinta alla prima corda, dalla quarta alla prima, dalla prima alla quarta, conservano più eleganza dei loro contrarj; perchè i primi hanno il vantaggio di passare da una corda meno perfetta ad una più perfetta, ed i secondi il discapito di trasferirsi da una corda più perfetta ad una meno perfetta. Ed a ordine, perchè si disponga qui tutti i sei passaggi, serviranno a facilitarne il paragone ora descritto.

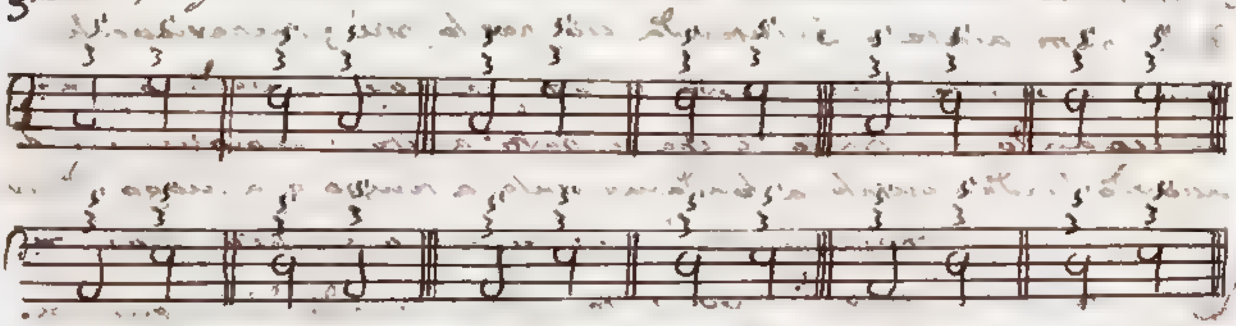


Ascendendo al numero di quindici le combinazioni di sei termini a due a due, quindici, nè più nè meno sono i paragoni, che possono istituirsi fra i sei passaggi, dai quali partiamo. Di questi paragoni ne ho sino al presente considerati sei, nè io mi fermerò ad esaminare in particolare, e distintamente ognuno degli altri nove, che restano. Per ben giudicare della relativa squisitezza di due passaggi, si abbia mira alla maggiore, e minore per-

fezione

separano dalle corde componenti i passaggi stessi; ed altresì al miglioramento o deterioramento da una corda meno perfetta ad una più perfetta, o pregiudiziale da una corda più perfetta ad una meno perfetta. Messi due passaggi al confronto, se le medesime condizioni saranno favorevoli ad un dato passaggio, o pure una condizione favorevole, e l'altra nè favorevole, nè contraria, non vi è dubbio, che esso passaggio meriti di essere preferito.

Si dovrà ricercare qual sia quando le due condizioni si trovino una favorevole, e l'altra contraria. Ciò succede in tre casi, ponendosi cioè al paragone il passaggio dalla prima alla quinta corda con quello dalla quarta alla prima, il passaggio dalla prima alla quinta corda con quello dalla quarta alla quinta, e il passaggio dalla prima alla quarta corda con quello dalla quarta alla quinta. Scrivo le tre coppie di passaggi relativamente ai soliti Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore.



I passaggi antecedenti godono la prerogativa d'essere formati da un aggregato più perfetto di corde, ma si trasferiscono però da una corda più perfetta ad una meno perfetta: i passaggi conseguenti al contrario cedono agli antecedenti in riguardo all'aggregato delle corde, ma gli superano però nella circostanza, che il movimento da corda meno perfetta a più perfetta procede. L'esperienza ci insegna andar a un di presso nella squisitezza del pari i due passaggi dalla prima alla quinta corda, dalla quarta alla prima; ma (§. x.) il passaggio dalla quarta corda alla prima è migliore dell'altro dalla quarta corda alla quinta; dunque anche il passaggio dalla prima alla quinta corda è migliore dell'altro dalla quarta corda alla quinta, il che resta parimente confermato dalla esperienza. Rimane da considerarsi l'ultima coppia di passaggi dalla prima alla quarta corda, e dalla quarta alla quinta. Il passaggio dalla quarta alla prima

corda

cordanza più perfetta di quello dalla quarta corda alla quinta (Es. ...); ovvero il cominciato passaggio dalla quinta alla prima corda è parimente più perfetto del suo contrario dalla prima corda alla quinta (Es. 6.); giacchè i primi due passaggi dalla prima alla quarta corda, e dalla quarta alla quinta si accostano ad una specie di quel libero e di perfezione della Cadenza per altro derivata dalla Cadenza, e che al secondo, e non al primo compete la proprietà di conversi nel ritorno della Cadenza perchè di quei movimenti atti a dar compimento ad una musica composizione, e a recar dato... passo di essa con piacer dell'udito. [illegible] scritto per la chiave del Basso, i passi medesimi che nei tre ultimi paragrafi si trovano espressi con note musicali, da ragione che questa parte, base dell'armonia, si compiace molto di far transito da accompagnamento fondamentale a fondamentale. Gli altri passaggi da fondamentale a derivato, o al contrario, da derivato a derivato, sono propri delle parti acute. Si intenda ciò per lo più; imperocchè vuole la varietà, che ancora siffatti passaggi si vadano frammescolando nel Basso, e che le parti acute i movimenti da accordo fondamentale a fondamentale a tempo e a luogo discretamente si approprino. Ma di questo, a suo luogo. Non voglio però qui lasciar di avvertire, che passando dalla quinta alla quarta corda nei Tuoni per Terza maggiore, cioè da G^{5}_{3} ad F^{5}_{3} nel Tuono C per Terza maggiore, ed altresì nei Tuoni per Terza minore, quando alla quinta corda, conforme per lo più succede, si adatta l'accompagnamento artificiale di Terza maggiore e Quinta, cioè a dire da E^{5}_{3} a D^{5}_{3} nel Tuono A per terza minore, più ci diletta di udire collocarsi nel Basso gli accordi derivati A^{6}_{3}, F^{6}_{3} che i fondamentali F^{5}_{3}, D^{5}_{3}; di maniera che con maggior frequenza ci si presentano i passaggi G^{5}_{3} A^{6}_{3}, E^{5}_{3} F^{6}_{3}, e con minore frequenza gli altri G^{5}_{3} F^{5}_{3}, E^{5}_{3} D^{5}_{3}. La ragione dipende da ciò, che mentre odo l'accompagnamento conseguente F^{5}_{3}, o pure D^{5}_{3}, conservi ancor la memoria dei suoni componenti l'accordo antecedente G^{5}_{3}, ovvero E^{5}_{3}. Ora fra essi suoni il B Terza maggiore di G viene a formare Quarta ~~superflua~~ maggiore con F base del conseguente accompagnamento F^{5}_{3}; e così parimente il G# Terza maggiore di E a D base del conseguente

accompagnamento

accompagnamento $D3^a$ in Quarta ~~superflua~~ maggiore si riferisce.
Intorno vedremo dove tratterò delle dissonanze, essere la Quarta, o la Undecima ~~superflua~~ maggiore assai piccante, e che conviene molto di rado si aggiunga ai consonanti accompagnamenti. Egli è ben vero, che nel nostro caso non ne abbiamo che un solo vestigio; ma anche questo solo vestigio è sufficiente a far sì, che il senso delicatissimo delli orecchio desideri, che nel Basso contrario, con cui si distinguono i principali confronti, si tolga di mezzo la base F, ovvero D. del conseguente accordo, e che in cambio dell'accompagnamento fondamentale si adoperi il derivato $A3^a$, $F3^a$.

§ 91. Che se qualcuno mi opponesse sembrar soggetto ad una pari eccezione anche il passaggio fondamentale dalla quarta alla quinta corda per esempio $F3^a$ $G3^a$, ovvero dalla ordina considerata $G3^a$ $C3^a$, il quale passaggio $F3^a$ $G3^a$ pur altro frequentissimamente si pone in uso da base a base, mi pare che con poche parole scioglierei la obbiezione. Non può negarsi, che mentre ascoltasi l'accordo conseguente $G3^a$, non si conservi la memoria del suono F. base dell'accordo antecedente, il quale risponde in Quarta ~~superflua~~ maggiore al Terzo maggiore di G. Ora la Quarta ~~superflua~~ maggiore nel nostro caso è di natura molto differentissima da quella, che nel passaggio $G3^a$ $F3^a$ dalla quinta alla quarta corda abbiamo considerata. Qui essa era dissonanza fondamentale aggiunta all'accompagnamento consonante $F3^a$, la quale ogni volta che di fatto si aggiunga, vuol essere trattata con tutto il rigore, ed assai di rado adoperata. Qui il nostro Tritono non è che una conseguenza del vestigio che resta del suono F, il quale, se si accoppiasse all'accompagnamento $G3^a$, come frequentissimamente si accoppia, ci si presenterebbe una Settima minore, che è la più dolce fra tutte le dissonanze. Tanto adunque è falso, che il vestigio di Quarta ~~superflua~~ maggiore F B relativamente al passaggio $F3^a$ $G3^a$ possa recare un minimo principio di increscimento al sentirne, né può quanto che aggiunta al conseguente accompagnamento $G3^a$ la Settima minore F, si usa spessissimo il seguente passaggio $F3^a$, $F7^a$. Ma se si colloca nel Basso la detta Settima con buonissimo effetto, benchè ci si faccia sentire un attuale Tritono F B riferito a quel suono B, che in qualità di Basso si adopera. Capirà il Lettore più chiaramente le espresse

Dottrine

dottrina, dopo che avrò fatto la mia teorica delle dissonanze.

§ 10. Tra i sei passaggi, che finora ho considerati, se ne contano quattro, a' quali il nome di Cadenza si attribuisce. La Cadenza è quell'ultimo movimento, col quale si fa concludendo la cantilena, o un qualche suo passo, e il qual movimento deve lasciare soddisfatto l'orecchio, ed equivale come al finimento di un periodo. In quella guisa che io veggio procurare, che il periodo termini con una desinenza più sonora che sia possibile; non altrimenti chiedendo il senso per dir così della cantilena, sarà necessario che da me si scelgano quei passaggi, che fra tutti siano i più perfetti, e conseguentemente i più dilettevoli. Nella orazione non c'è il solo punto finale, ma se ne incontrano frequentemente degli intermezzi. Così parimente una composizione di Musica non si appaga di una sola Cadenza finale ed ultima, bramando anzi, che se ne incontrino in tal numero, che non riescano né troppo frequenti, onde generino sazietà, né troppo rare, onde l'attenzione delli Uditori, che non ode mai la conchiusione aspettata, soverchiamente si stanchi. [illegible]

§ 11. Poiché i due Tuoni, modello di tutti gli altri loro simili, C per Terza maggiore, A per Terza minore accettano la medesima scala; egli è facile da capire, che corrispondendo pel Tuono A con Terza minore, ed usandolo nel quale la somministrò la sua origine sopra descritta (Lib. 1, Cap. 3, § 2), l'orecchio formerà idea del Tuono per Terza maggiore C accettante la stessa scala, né ben potrassi accorgere, che la detta scala ha una base C più perfetta di A. Pertanto il senso non si troverà pago, se la composizione non andrà a terminare nel Tuono C per Terza maggiore, il che ci pare da chi che sia agevolmente confermarsi dalla esperienza. Quindi si con[illegible], che il Modo per Terza minore usato senza artificio servirà a dar maggior vaghezza al corrispondente per Terza maggiore, che accetta la stessa scala, dandogli in prestito i suoi accompagnamenti da usarsi fra mezzo alla cantilena, ed in tale figura al Modo per Terza minore competerà benissimo il nome di servente, o di secondario. Volendolo adunque adoprare siccome principale, fa di uopo ricorrere all'arte, perciocché il senso aspetta [illegible]

con

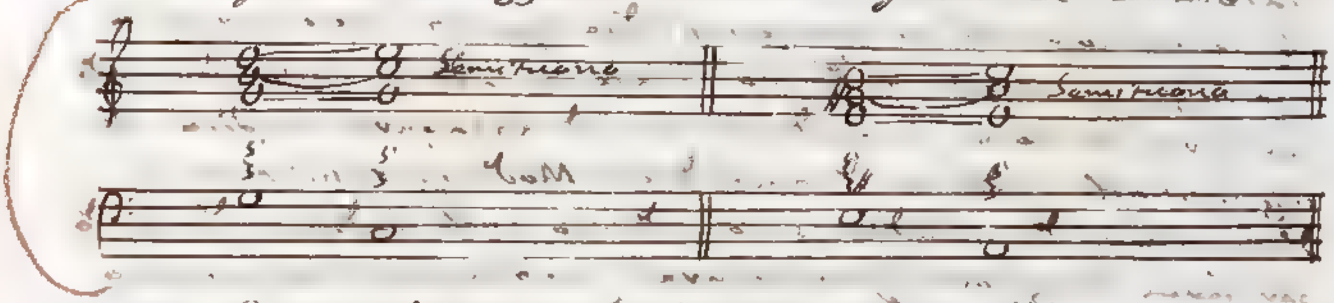
con tanta ansietà la Cadenza nel Modo per Terza maggiore
accattaire la stessa scala, bisogna ingannarlo, facendogli sen-
tire nella corda del Modo per Terza minore una simile con-
chiusione di canto, onde reso pago per avventura di vantaggio
non cerchi. Questa similitudine fra le Cadenze de' due Modi
per Terza maggiore, e per Terza minore non si restringe solo ai
movimenti fondamentali del Basso, ma ne abbraccia altresì
alcuni proprj delle parti acute, che più vengono dalli orecchio
notati. Ho fatto osservare (Lib. I, Capo 3, §. 16, 17.), che trasla-
tandosi il Basso con un passo fondamentale dalla base di un
accompagnamento perfetto ad un altro; i passi diversi, che
maggiormente dilettano, sono quelli che vanno di grado. Ora
fra i movimenti di grado Tuono, e Semituono maggiore, il
secondo più del primo il sensorio nostro solletica. Il Semituo-
no maggiore sta di mezzo fra il Semituono minore ed il Tuono;
avvegnachè di quelle parti, delle quali il Tuono ne contiene
cinque, il Semituono maggiore ne contiene tre di presso, ne
il Semituono minore due solo. Laqual cosa il Semituono mag-
giore non ha nè la snervatezza del Semituono minore, nè la
serietà del Tuono, e viene insieme a possedere e la maestà
diatonica, e la delicatezza cromatica, servendo in fatti di
elemento comune ai mentovati due Generi. Ecco per tanto
una legge generale, onde modificate le Cadenze intere del Modo
per Terza minore, e rendervele atte ad appagare l'udito. As-
segnati alle Cadenze di ambedue i Modi gli stessi passi fon-
damentali di melodia, si considerino nella Cadenza del Modo
per Terza maggiore i più naturali movimenti, che possono
fare le parti acute, ed osservato il sito ove una parte si muo-
ve di Semituono ~~minore~~ maggiore, si introduca col mezzo
delle corde artificiali il Semituono maggiore nel sito analo-
go della Cadenza simile del Modo per Terza minore, salva
per altro la condizione, che questi Semituoni artificiali non
distruggano un qualche Semituono naturale; e ciò basterà
perchè di essa Cadenza l'orecchio resti pienamente contento.

§. 12. Stabilita la premessa importantissima legge,
comincio a discorrere della Cadenza, avuto riguardo all'
ordine della sua perfezione. Riconosca una cantilena, e
in dare suo passo ne qualunque suono per base, C a mo-
tivo di esempio; egli è certo, che il movimento più dilette-
vole che possa fare, per terminare in C, sarà scegliendo

quella

quella corda diversa da C; che ad essa base C risponde nella più perfetta ragione. Ma questa è la G, che forma quinta con C; dunque la più elegante conchiusione partirà dalla quinta corda alla base. Perchè la nostra Cadenza adoperata nei Tuoni per Terza minore appaghi il sentimento, fa di uopo, accrescere per un Diesis la settima corda, e assegnare alla quinta corda l'accompagnamento perfetto di Terza maggiore e quinta. Con ciò si otterrà che il Modo per Terza minore si conformi artifizialmente a quello per Terza maggiore nel passo di Semituono messo dalla settima corda verso l'ottava. Veggano chi legge gli esempj della Cadenza perfetta nei due Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. Ho avuta la cura di indicare con delle linee, che congiungono una nota coll'altra, i movimenti più semplici delle parti acute. Il passo di Semituono, che naturalmente ritrovasi nella Cadenza perfetta del Modo per Terza maggiore, e che artifizialmente si produce nella Cadenza perfetta del Modo per Terza minore, si ho distinto con una linea curva, che abbraccia quelle note, dalle quali vengono significate la corda settima, e ottava.

Cadenza perfetta del Tuono C per Terza maggiore — Cadenza perfetta del Tuono A per Terza minore



Sez. 3. Aggiunta la Settima minore all'accompagnamento consonante perfetto della quinta corda, si risolve essa dissonanza discendendo alla terza corda del Tuono. Relativamente al Tuono C per Terza maggiore la nominata Settima sarebbe F, la quale con un passo di Semituono deve discendere in E Terza maggiore di C. Rivolta la considerazione al Tuono A per Terza minore, la Settima di cui si tratta si è D, e questa messa un passo di Seconda maggiore si risolve in C Terza minore di A. Da ciò ottenere, che ancora nella Cadenza perfetta del Modo per Terza minore la Settima aggiunta all'accompagnamento della quinta corda si risolva con un passo di Semituono, bisogna accrescere per un Diesis la terza corda del Modo per Terza minore

Adempiuto

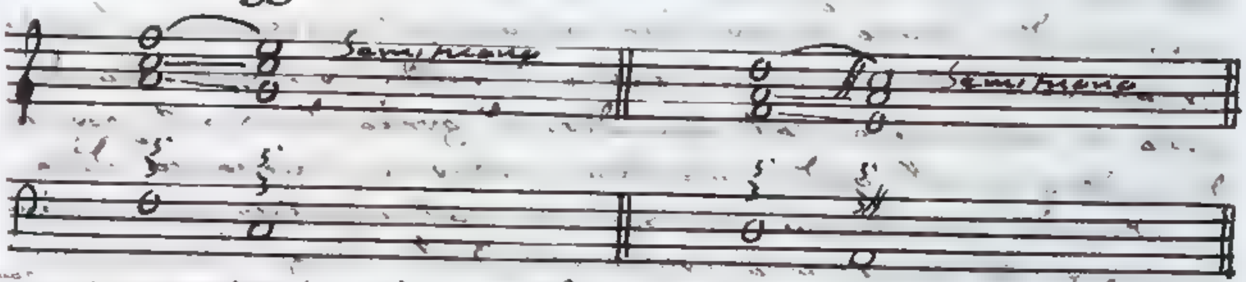
A dempiere a un tale accrescimento, si toglie di mezzo quel naturale Semituono, per cui si ascende dalla seconda alla terza corda, e si pecca contro il canone stabilito nel § 11, il quale c'insegna non doversi i Semituoni artifiziali distruggere i naturali. Discendendo dal generale al particolare, nel Tuono A per Terza minore le corde naturali seconda, e terza B, C differiscono per un Semituono. Aumentata C per un Diesis, distruggesi il Semituono naturale B C, in grazia di acquistarne un artifiziale D C#, per cui la Settima minore di C si risolve in C# Terza maggiore di A. Il Semituono maggiore B C serve d'indizio al senso per discernere la Cadenza perfetta del Tuono A per Terza minore da quella del Tuono A per Terza maggiore, nè chi ha buon gusto in esso Semituono dee porre mano. Qualora nella Cadenza perfetta del Tuono A per Terza minore ci si presenta il passo irregolare B C#, cerchiamo subito di raddolcirlo nello atto di porlo in esecuzione collo ascendere di grado da B a D per poi discendere in C#, onde l'orecchio si risarcisca alquanto della perdita del Semituono naturale B C collo acquisto, quantunque inferiore del Semituono artifiziale D C#. Negli ultimi passati secoli, sin da quando si è cominciato di proposito a coltivare la Musica, ed a comporre a più voci, stimavasi regola indispensabile l'assegnare alla prima corda l'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta nella Cadenza perfetta finale del Modo per Terza minore. Presentemente farebbe ridere la brigata chi adoperasse sì fatta Cadenza nei Concerti, nei Mottetti, nelle Opere in Musica, ed in qualunque altra composizione scritta collo stile, che chiamasi da teatro. I più periti Maestri di Cappella la hanno altresì abbandonata nelle Musiche ecclesiastiche, di modo che non passerà molto tempo, che saranno anche da essi totalmente in disuso: tanto è vero, che il giudizio del senso, quando si ascolti, è mezzo [illegible] lo presente; [illegible]

§ 12. La altre tre Cadenze, di cui passo a trattare, soddisfanno bensì quanto basta l'orecchio, ma non può negarsi però, che non lo lascino in qualche modo sospeso. La prima, che ne si affaccj, ella è la ecclesiastica così chiamata dal frequente uso nelle composizioni da Chiesa. La quarta corda si è quella, che dopo la quinta ha la più stretta relazione alla prima. Ora di base quarta corda si serve la Cadenza

ecclesiastica

ecclesiastica, la quale si fa passando dalla quarta corda alla prima. Perchè la Cadenza ecclesiastica del Modo per Terza minore si uniformi con quella del Modo per Terza maggiore nel passo di Semituono dalla quarta alla terza corda, fa di uopo accrescere per un Diesis la terza corda di esso Modo per Terza minore. Un tale accrescimento non porta pregiudizio a verun Semituono naturale, per cui possa rilevarsi qualche parte nata, ponendo in pratica la mentovata Cadenza. Scrivo qui sotto gli esempj della Cadenza ecclesiastica nei due soliti Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore.

Cadenza ecclesiastica del Tuono C per Terza maggiore — Cadenza ecclesiastica del Tuono A per Terza minore



Conforme che la Cadenza ecclesiastica riesce assai bene nei Tuoni per Terza maggiore; così a rovescio non è gran fatto adattabile nei Tuoni per Terza minore, relativamente ai quali non si adopra se non nell'atto di chiudere la cantilena, ed in figura di Cadenza finale. Ed avvertasi ancora, che in grazia di una Cadenza imperfetta si ponga mano nell'accompagnamento principalissimo della prima corda, e solamente competa che si alzi per un Diesis la terza corda, quando volendo finire con una Cadenza ecclesiastica, si accorga praticarsi il nominato accrescimento collo unico oggetto, che il senso della cantilena rimanesse totalmente sospeso. Quindi la terza corda così accresciuta, la quale non può aver luogo se non nell'ultimo accompagnamento, non si conta nel numero delle corde artificiali del Modo per Terza minore.

§. 190. La quinta corda che una così stretta connessione colla sua principale, che una Cadenza può rettamente in essa corda finire: e poichè oltre la quinta ci sono due altre corde del Sistema di melodia, da ciò se ne deducono due altre Cadenze nascenti dal passare dalla

prima

prima alla quinta, e dalla quarta alla quinta corda, e cui: ne' Tuoni per Terza minore a cagione di soddisfare alla legge spiegata superiormente (§ 11.) si dà l'accompagnamento [illegible] di Terza maggiore e Quinta come nella Cadenza perfetta: La sospensione mi dà vero, in cui resta l'orecchio, mentre ode la Cadenza dalla quarta alla quinta corda particolarmente nel Modo per Terza maggiore, ella è più sensibile che nelle altre due Cadenze imperfette. Ne' Tuoni per Terza minore la nostra Cadenza appaga più che in quelli per Terza maggiore, ed eccone la ragione, perchè il senso resta in certa guisa sorpreso dalla Terza maggiore [illegible], che si assegna alla quinta corda, e ne riceve una tale impressione, che riesce anche inevitabilmente ad [illegible] il punto di [illegible]

§ 61. Per indagare l'origine della accennata superiorità dell'orecchio, osservo in primo luogo, che di tutte le corrispondenze ne' paragrafi sesto, e settimo, che fra i quattro movimenti che servono di Cadenza, quello, che si trasferisce dalla quarta alla quinta corda, è il meno [illegible] degli altri. Osservo in secondo luogo, che le Cadenze tutte a riserva di quella di cui parliamo, hanno la proprietà di essere quel passo migliore, che si può fare, avuto riguardo al Tuono, ed alla cantilena, ed alla corda sulla quale è fondato il primo accompagnamento di esse Cadenze. L'ottimo passo, che si possa trovare dalla quinta corda, è senza dubbio verso la prima, ed in tal passo si dà nome di Cadenza perfetta. Dalla corda prima l'ottimo movimento vuol essere diretto verso la quinta, ed esso altro non è che una Cadenza procedente dalla prima alla quinta corda. [illegible] sulla quarta corda, il suo transito alla prima [illegible] migliore fra tutti i passaggi, il quale si appropria il titolo di Cadenza ecclesiastica. Se dunque dalla quarta corda l'ottimo passo è mosso verso la prima, una sì fatta proprietà non compete al passaggio dalla quarta alla quinta corda; e conseguentemente la Cadenza, che procede dalla quarta corda alla quinta, ella sola è mancante di una prerogativa a tutte l'altre Cadenze comune. Udito l'accordo sulla quarta corda fondato, e volendosi far Cadenza, l'orecchio aspetta, che ciò si adempia movendo l'ottimo passo dalla quarta corda alla prima.

[illegible] Sostituendo

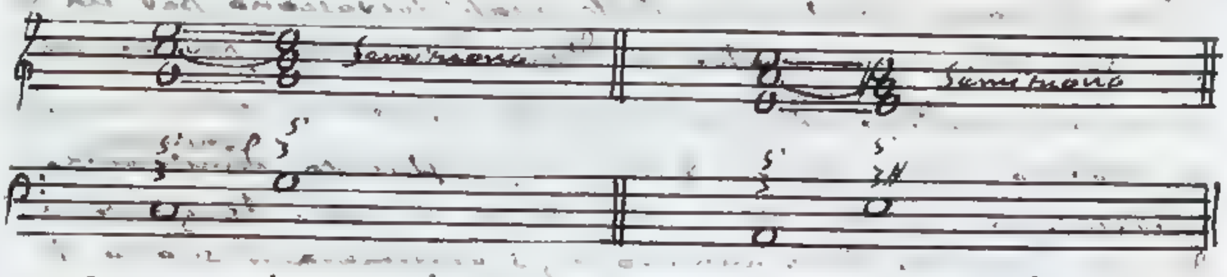
Sostituendo per tanto all'ottimo passo quello della quarta alla quinta corda, che non è tale, e detraendone le aspettazioni del senso, ella è cosa chiara, che il senso stesso non ne potrà restare interamente appagato. Il presente discorso si adatterebbe del pari ai Tuoni per Terza maggiore, e per Terza minore, se le Cadenze di questi ultimi si componessero di soli accordi naturali. Ma poichè nella Cadenza dei Tuoni per Terza minore ci ha sempre luogo un accordo artificiale, ne segue per conseguenza, che avremo di udire una Cadenza eseguita con un passo, che non è l'ottimo, la quale per altro si scusa di un accompagnamento artificiale introdotto nel Contrappunto della Cadenza perfetta, ed espressamente necessario al Modo per Terza minore, onde siccome principale passa ad esprimersi piuttosto che un'altra [illegible] è vero con un ottimo passo, ma che insinua irregolarmente nello accompagnamento della prima corda un'alterazione non necessaria al medesimo Modo per essere usata in figura di principale.

§ 17. Qualche punto la quarta corda in grazia della Cadenza, di cui parliamo, si accresca per un Diesis. L'aumentazione della quarta corda fa sì, che il passaggio da essa alla quinta non sia più indifferente, ma di qualche attenzione necessaria di riguardo. La quarta corda accresciuta corrisponde alla prima in Quarta ~~superflua~~ maggiore, intervallo, che usato melodicamente non è molto grato al sensorio. Oltre a ciò nel passaggio della quarta corda aumentata per un Diesis alla quinta si incontrano due altri disordini, dei quali fu parlato (Cap. 2, § 6.), vale a dire del passaggio [illegible] al medesimo nato, il quale vedremo essere totalmente vietato da buona base. Con tale artifizio il passo dalla quarta corda alla prima si rende non solo meno grato di quello della quarta alla quinta, ma difettoso, il che basta per far sì, che dalli orecchi più delicati [illegible], e che ottenuto avendo di udirlo, ne restin pagati [illegible]

Cadenza

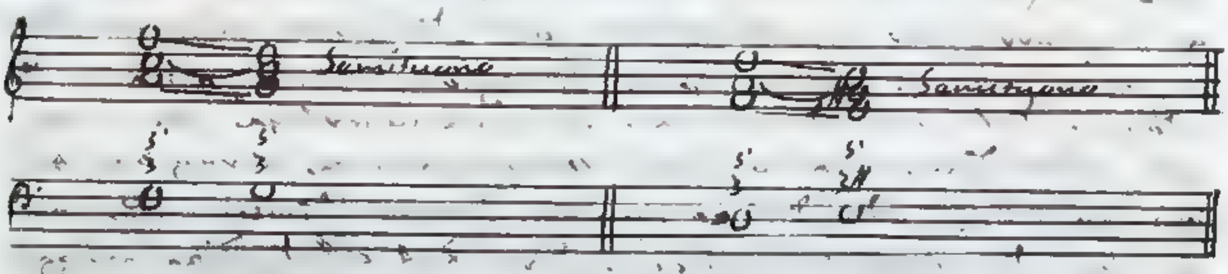
Cadenza, che passa dalla prima alla quinta corda nel Tuono C per Terza maggiore; alla quale comunemente si dà il nome di Controcadenza.

Cadenza, che passa dalla prima alla quinta corda nel Tuono A per Terza minore, a cui comunemente si dà il nome di Controcadenza.



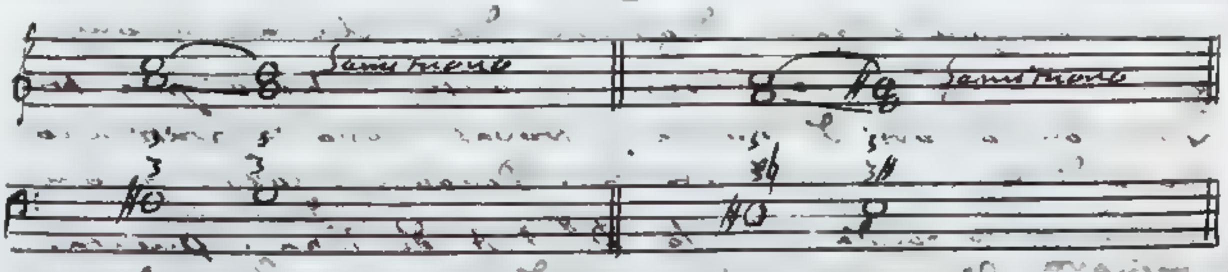
Cadenza, che passa dalla quarta alla quinta corda nel Tuono C per Terza maggiore.

Cadenza, che passa dalla quarta alla quinta corda nel Tuono A per Terza minore.



Cadenza, che passa dalla quarta corda accresciuta di un Diesis alla quinta nel Tuono A per Terza maggiore.

Cadenza, che passa dalla quarta corda accresciuta di un Diesis alla quinta nel Tuono A per Terza minore.



§ 116. In riguardo all'accompagnamento 7♯ A C di Terza maggiore e Quinta minore propria della quarta corda riferita già del Tuono C per Terza maggiore, rimet: tendosi l'errore, a cui ho detto sopra, l'accompagnamento simile A 2 7 (Lib. 1; Cap. 4; § 9, 10, 11, 12) il quale si può attribuire a la corda seconda del Tuono C per Terza maggiore, seconda del Tuono A per Terza minore. Sarò

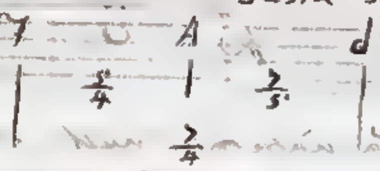
bensì

banti alquante riflessioni intorno l'accompagnamento. D# F A di Terza diminuita e Quinta minore, a cui la Cadenza dalla quarta corda artifiziale alla quinta apre l'adito nel Tuono A per Terza minore. Il nostro accompagnamento viene dall'orecchio consequentemente ascoltato, e perchè la Terza diminuita, e la Quinta minore rappresentano la Terza minore, e la Quinta, dalle quali decrescono per un minor Semituono; e perchè le dette consonanze per rappresentarle riescono adeguatamente in proporzioni assai semplici: Ho provato (Lib. 1, Cap. 4, § 11.), che la Quinta minore abbraccia la proporzione 1 : $\frac{10}{7}$; o sia 7 : 10. Assegnato dunque al suono D# il numero 7, si esprimerà il suono A pel numero 10: ma F A è una Terza maggiore, e la sua ragione 4 : 5, o pure 8 : 10; dunque indicati i suoni D#, A coi numeri 7, 10, toccherà ad F il numero 8, e l'intero accompagnamento D# F A di Terza diminuita e Quinta minore si esprimerà per la serie 7, 8, 10, i due primi numeri della quale ci mettono sotto gli occhi la ragione 7 : 8, o sia 1 : $\frac{8}{7}$ adottata dalla Terza diminuita. La Sesta superflua, che unita alla Terza diminuita compie l'Ottava, accetta la ragione 4 : 7, ovvero 1 : $\frac{7}{4}$, ed i due accompagnamenti derivati dal fondamentale di cui trattiamo, cioè a dire F A d# di Terza maggiore e Sesta superflua, A d# f di Quarta maggiore, e Sesta minore si esprimono, quello per la serie 4, 5, 7, e questo per la serie 5, 7, 8. La serie 4, 5, 7 è la più semplice fra le tre sovrapposte, e conseguentemente l'accompagnamento F A d# di Terza maggiore e Sesta superflua esperimentasi più elegante degli altri due. Un tale accompagnamento egli è noto presentemente anche ai più triviali Compositori di Musica, e trovasi messo in pratica con molto di frequenza, e di grazia. Pongo qui sotto l'accompagnamento fondamentale D# F A di Terza diminuita e Quinta minore coi suoi derivati, nè lascio di collocare fra lettera e lettera quei rapporti, in cui esse lettere si corrispondono, e conchiudo poscia il paragrafo con un esempio trascritto dalle Opere prime del Signor Giuseppe Tartini, nel quale relativamente al Tuono D per Terza minore si contengono tutti e tre gli accompagnamenti, che allo stesso paragrafo hanno la materia somministrata.

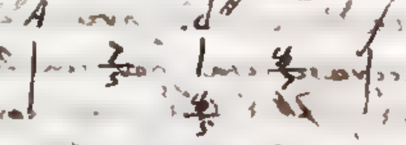
Accompagnamento

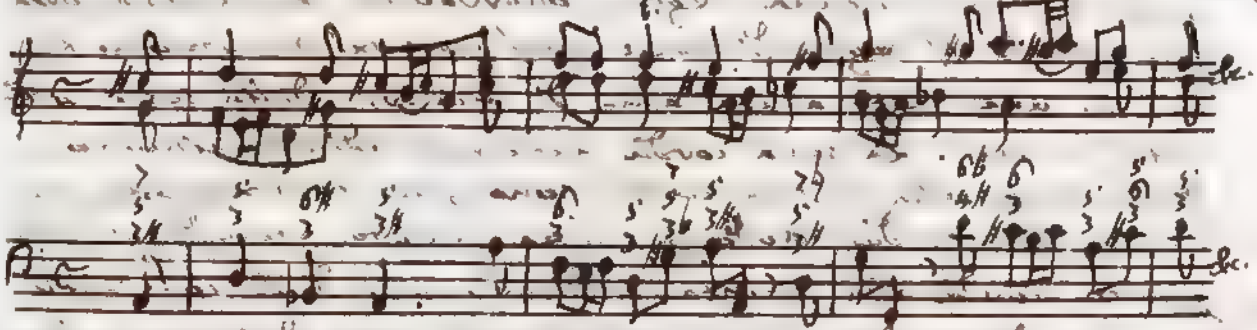
Accompagnamento di Terza diminuita e Quinta minore di ~~[struck]~~ proprio della quarta corda artifiziale D# del Tuono di E per Terza minore.

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, e Sesta superflua.



Accompagnamento derivato di Quarta maggiore ~~superflua~~, e di Sesta maggiore.



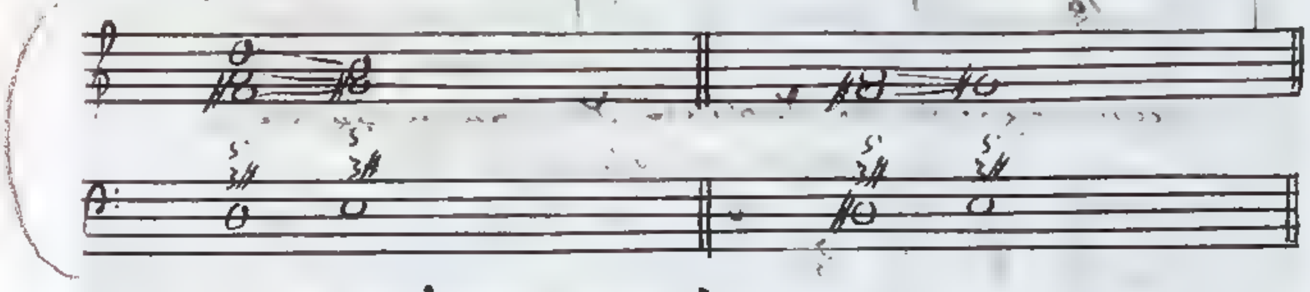


§ 79. Si ricorderà il Lettore essersi da me (Lib. 1, Cap. 3, § 15.) posto in chiave cromatico, per cui rendesi necessaria nel Modo per Terza minore la sesta corda artifiziale, che cresce sopra la naturale per un semituono minore. Introdotta nel detto Modo la settima corda artifiziale per le Cadenze, cioè a dire della perfetta, ed altresì delle due, che si trasferiscono dalla prima alla quinta corda, e dalla quarta alla quinta; egli è di uopo ammettere parimente la sesta corda artifiziale affine di evitare il passo di Seconda superflua dalla sesta corda naturale alla settima artifiziale, o al contrario, e la di cui introduzione poco naturale riesce. Qualora però tanto si voglia, che nelle Cadenze del Modo per Terza minore dalla quarta alla quinta corda una parte si muova dalla

sesta

sesta corda verso la settima maggiore bisogna usare la sesta corda artificiale, da cui con un passo di seconda maggiore ascendendo da [illegible] alla [illegible] corda artificiale si ascende.

Specie di Cadenze, che passano dalla quarta alla quinta corda nel Tuono A per Terza minore.



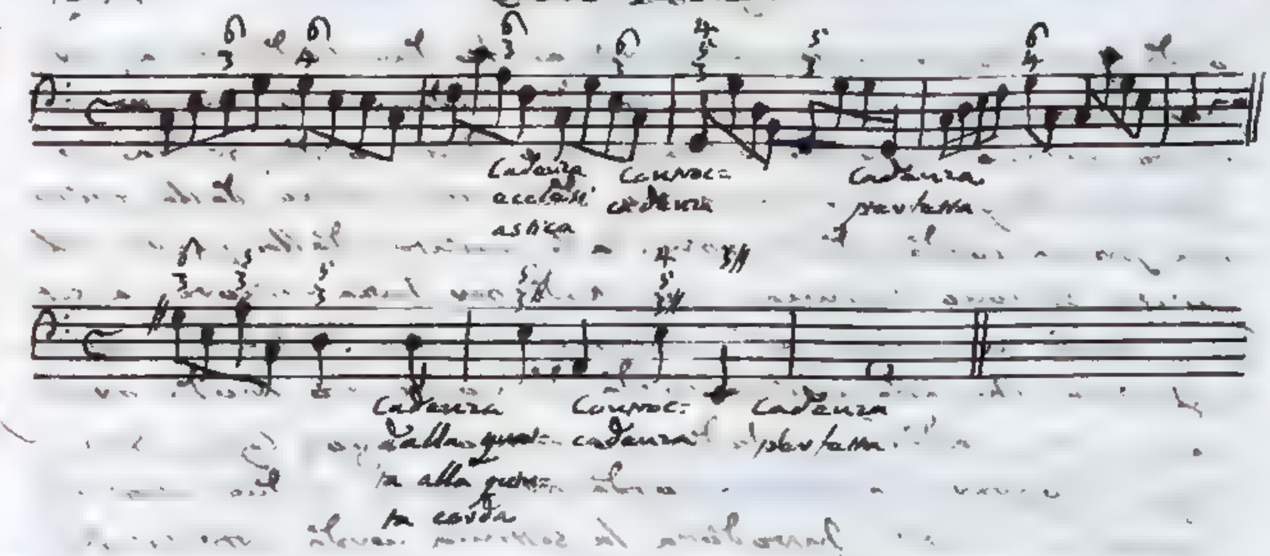
Il cangiamento della sesta corda naturale nella artificiale, cioè a dire di F in F# relativamente al Tuono A per Terza minore, rende le nostre Cadenze affatto uniformi alla analogia del Modo per Terza maggiore. Il Tuono C con Terza maggiore ha per sue Cadenze, che procedono dalla quarta corda o naturale, o accresciuta per un Diesis alla quinta, le due seguenti F^{5}_{3} G^{5}_{3}, $F\sharp^{5}_{3}$ G^{5}_{3}. Le confronti chi legge con quelle, di cui parliamo $D^{5}_{3\sharp}$ $E^{5}_{3\sharp}$, $D\sharp^{5}_{3\sharp}$ $E^{5}_{3\sharp}$, e non ci troverà disparità alcuna. Egli è osservabile, che la sesta corda artificiale F# toglie di mezzo quel naturale Semituono F E, per cui una parte almeno era di passare dalla sesta corda alla quinta. La sesta corda naturale, ed il Semituono dalla sesta alla quinta corda sono quei contrassegni, per cui le Cadenze del Modo per Terza minore procedenti dalla quarta corda alla quinta si distinguono dalle consimili proprie del Modo per Terza maggiore. Non dobbiamo adunque maravigliarci, se contravvenendosi alla legge superiormente stabilita (§ 11.), i passaggi $D^{5}_{3\sharp}$ $E^{5}_{3\sharp}$, $D\sharp^{5}_{3\sharp}$ $E^{5}_{3\sharp}$ non sono atti giammai a compiere il senso della cantilena. Gli adoprano i Maestri, quando non si curano, o per hanno piacere, che l'orecchio resti sospeso. Il passaggio secondo $D\sharp^{5}_{3\sharp}$ $E^{5}_{3\sharp}$ soddisfa più del primo $D^{5}_{3\sharp}$ $E^{5}_{3\sharp}$, perchè il Semituono artificiale D# E lascia meno scoprire la mancanza del Semituono naturale. [illegible]

§ 20. Epilogando il finora detto intorno le Cadenze, le corde, e gli accompagnamenti artificiali, terminiamo le Cadenze nella prima, o nella quinta corda, alle quali si fa passaggio dalle due corde del Sistema di melodia, che rimangono levata la prima, o la quinta. Passando dalla

corda

corda quinta, o quarta alla prima, le due Cadenze la perfetta, e la ecclesiastica. Le altre due Cadenze imperfette, che si presentano, quando si trasferisce dalla corda prima, o quarta alla quinta. Col mezzo della tre Cadenze dalla quinta alla prima corda, dalla prima alla quinta, dalla quarta alla quinta si sono insinuati nel Modo per Terza minore la settima corda artifiziale, e l'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta, che alla quinta corda del nominato Modo artifizialmente si adatta. Vedremo a suo luogo (Cap. 2, § 12, § 19.) adoprarsi la settima corda artifiziale in due altri accompagnamenti. Introdotta la settima corda artifiziale, rendesi necessaria la sesta corda parimente artifiziale in quegli incontri, ne' quali fa di uopo schivare il passo di Seconda superflua, che vi è dalla sesta corda naturale alla settima artifiziale, o a rovescio. Abbiamo inoltre abbiamo osservato potér aver luogo la sesta corda artifiziale nell' accompagnamento di Terza maggiore e Quinta, che artifizialmente talvolta assegnasi alla quarta corda del Modo per Terza minore. Le corde sesta, e settima trovano il primo posto fra le artifiziali, perchè senza di esse il Modo per Terza minore in figura di principale non può adoprarsi. Le altre corde artifiziali si usano più per vezzo, ed in grazia di una maggior perfezione, che per preciso necessità. La Cadenza dalla quarta alla quinta corda ha in ambedue i Modi aperto l'adito alla quarta corda artifiziale. Alla detta quarta corda artifiziale tanto nel Modo per Terza maggiore, quanto nel Modo per Terza minore, adoprata relativamente a questo anche la sesta corda artifiziale, corrisponde l'accompagnamento di Terza minore, e Quinta ~~diminuita~~ minore. Nel adoprata la sesta corda artifiziale, compete alla quarta corda artifiziale del Modo per Terza minore l'accompagnamento di Terza diminuita, e Quinta ~~diminuita~~ minore, di cui nel paragrafo [illegible] ho fatto distintamente parola [illegible] [illegible].

§ [illegible]. Disposta una dopo dell'altra la Cadenza di diversa specie allo stesso Tuono spettanti, riserbando sempre per la più l'ultimo luogo alla perfetta, nascono dalle antiche conclusioni di contrappunto da bravi Maestri di contrappunto nelle Cadenze finali. Veggansi gli esempj.



Il passare come ne' soprascritti esempj da accompagnamento fondamentale a fondamentale, egli è proprio del Basso fondamentale, e base dell'armonia. Spetta poi alle parti il fare passaggio da accompagnamento derivato a fondamentale, da fondamentale a derivato, da derivato a derivato. Vuole per altro la ragione, che ancora siffatti movimenti nel Basso si riferiscano, secondo verità innegabile e chiara, che una Cadenza, per chiamarla così per ora, che venga da un accompagnamento derivato non può appagare l'orecchio; ne segue che posti nel Basso i movimenti da accompagnamento fondamentale a derivato, da derivato a derivato, non sono questi dal senso in qualità di Cadenza ricevuti. Ciò produce un bellissimo effetto, ed è, che con tale artifizio si evitano le troppo frequenti conchiusioni, e la cantilena si rende più diversa e periodica.

§ 10. Finisco di trattare delle Cadenze col far osservare, che constando una Cadenza di due accompagnamenti, uno antecedente, e l'altro conseguente, il primo dee sempre cadere in tempo cattivo, ed il secondo in tempo buono. Consideri il Lettore i soprapposti esempj, e vedrà in maniera ordinata le Cadenze in essi contenute, che gli accompagnamenti antecedenti corrispondono ai tempi pari secondo, e quarto, e i conseguenti ai tempi impari primo, e terzo. Ora si sa, che nella Battuta a quattro tempi i pari sono cattivi, e gli impari buoni. La ragione della regola da me data dipende da ciò, che il suono in tempo cattivo dee, come ho spiegato parlando della Battuta (Lib. 1, Cap. 6; § 5.), ricadere sul suono che ci si fa sentire nel tempo buono contiguo, il quale da se

si vegga. Il mentovato cadimento esprime ottimamente quell'ultimo passo, che rinnova la cantilena per poi fermarsi; giunta che sia a quel suono, che si sostenta da per se stesso. Chi si regolasse a rovescio, collocando il primo accompagnamento in tempo buono, ed il secondo in tempo cattivo; farebbe de' passi buoni sì, ma che rigorosamente parlando non meriterebbero il nome di conchiusioni. Ho detto rigorosamente parlando; imperciocchè molti Autori un sì fatto arbitrio si sono presi. Nella prima, e nella seconda Opera del Corelli si trova spesso terminata una Cadenza o nel terzo tempo di una battuta di Tripola, o nel secondo d'una Misura a due tempi. Nelle Opere posteriori, in cui si scopre a grado a grado sempre maggior perfezione, abbandonò egli una tal pratica irregolare. In fatti non m'è riuscito di notare, salvo che nella sesta Opera una Cadenza terminata nel terzo tempo di una Tripola, la quale per altro non fa cattivo effetto, avendola il celebre Autore collocata alla metà della prima parte di un Minuetto, e continuando dopo di essa senza interrompere la cantilena. Con ciò la nota, in cui finisce la Cadenza, non resta in aria; ma s'appoggia al principio della susseguente battuta.

Capitolo secondo

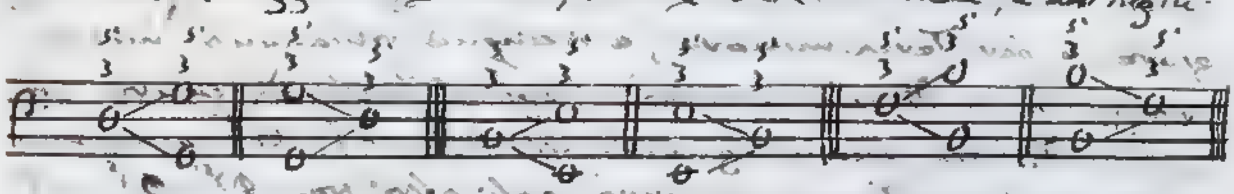
De' rimanenti passaggi da un accompagnamento naturale all'altro amendue spettanti allo stesso Tuono. Si prosegue a discorrere della vera origine delle corde, e degli accompagnamenti artifiziali.

§ 1. Si è fatto da me vedere (Lib. 1, Cap. 4, § 2, § 19.) quanto sia elegante il passaggio dall'uno all'altro dei sette Modi accettanti la stessa scala, due regolari per Terza maggiore, e per Terza minore, e i cinque rimanenti misti, irregolari, e di conseguenza. Egli è facile da capire, che i passi dai tre accompagnamenti C^5_3, F^5_3, G^5_3 generanti il Tuono C per Terza maggiore agli altri tre A^5_3, D^5_3, E^5_3 generanti il Tuono A per Terza minore sono in tutti nove; potendosi far transito da ognuno dei primi accordi a tutti e tre i secondi. Per lo stesso motivo ascenderanno pure al numero di nove i passaggi dai tre accompagnamenti A^5_3, D^5_3, E^5_3 ai tre C^5_3, F^5_3, G^5_3. Sei passaggi ci si presentano dagli accordi or ora mentovati tre per Terza maggiore,

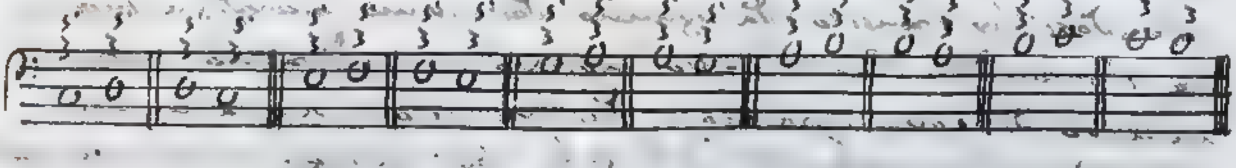
e re per Terza minore all'accompagnamento B D F di Terza minore, e Quinta minore, il qual è fondato sulla corda B settima per rapporto al Tuono C per Terza maggiore, seconda per rapporto al Tuono A per Terza minore, ed è stato introdotto in Musica dai Tuoni misti, irregolari, e di conseguenza E, F, B. Altrettanti passaggi con moto contrario si restituiscono dall'accordo B ^{3} ai sei C $^{5}_{3}$, F $^{5}_{3}$, G $^{5}_{3}$; A $^{5}_{3}$, D $^{5}_{3}$, E $^{5}_{3}$, dai quali hanno l'origine i Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. I nominati passaggi, che in tutto ascendono al numero di trenta, somministrano l'argomento al presente Capitolo, per cui prima di mostrare a chi legge le vere sorgenti degli accompagnamenti della corda artificiale...

Ora, seguitando il metodo altrove posto in opera (Lib. I, Cap. 4, Art. 3.) dividerò i nostri trenta passaggi in tre classi. Sei si muovono da corda a corda fondamentale per consonanze o veramente perfette, o che come tali si suppongono. Dieci camminano di grado, cinque all'insù, ed altrettanti all'ingiù. Quattordici finalmente procedono da base a base per consonanze imperfette, sette discendendo, ed un pari numero ascendendo per una Terza. I passaggi delle due prime specie non isvagano da Modo a Modo, appartenendo sempre al sistema di melodia di un dato Modo l'una e l'altra base dei due accompagnamenti, onde è formato qualunque dei mentovati passaggi. Non così interviene dei passaggi della terza specie, i quali veramente fanno transito da un Modo all'altro accettanti la medesima scala. Metto sotto gli occhi di chi legge i trenta passaggi nelle tre differenti classi distribuiti.

Passaggi di Quarta, e di Quinta all'insù, e all'ingiù.

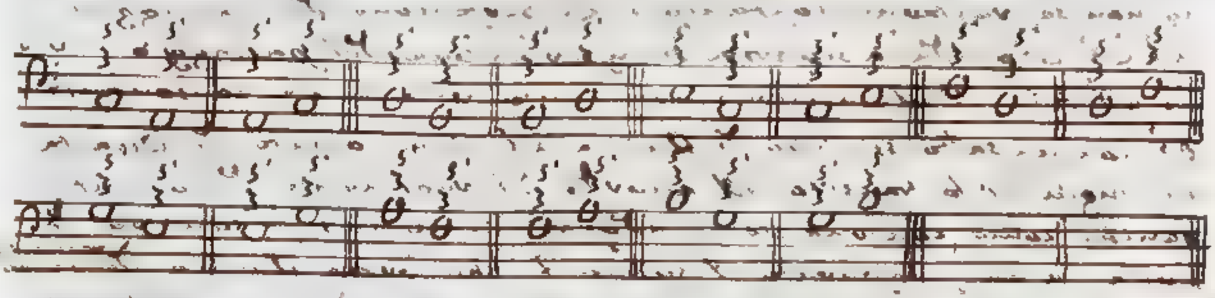


Passaggi di Seconda all'insù, e all'ingiù.



Passaggi

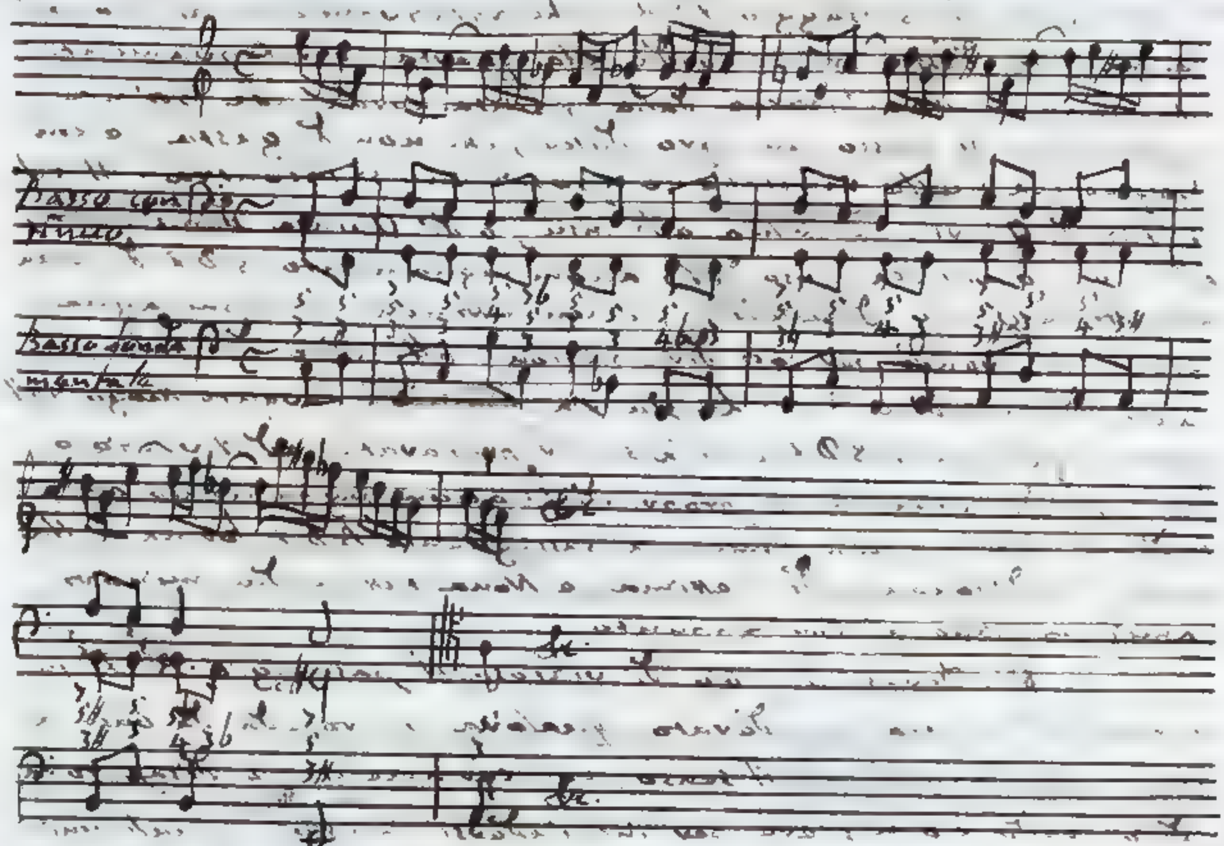
Passaggi di Terza all' ingiù, o all' insù.



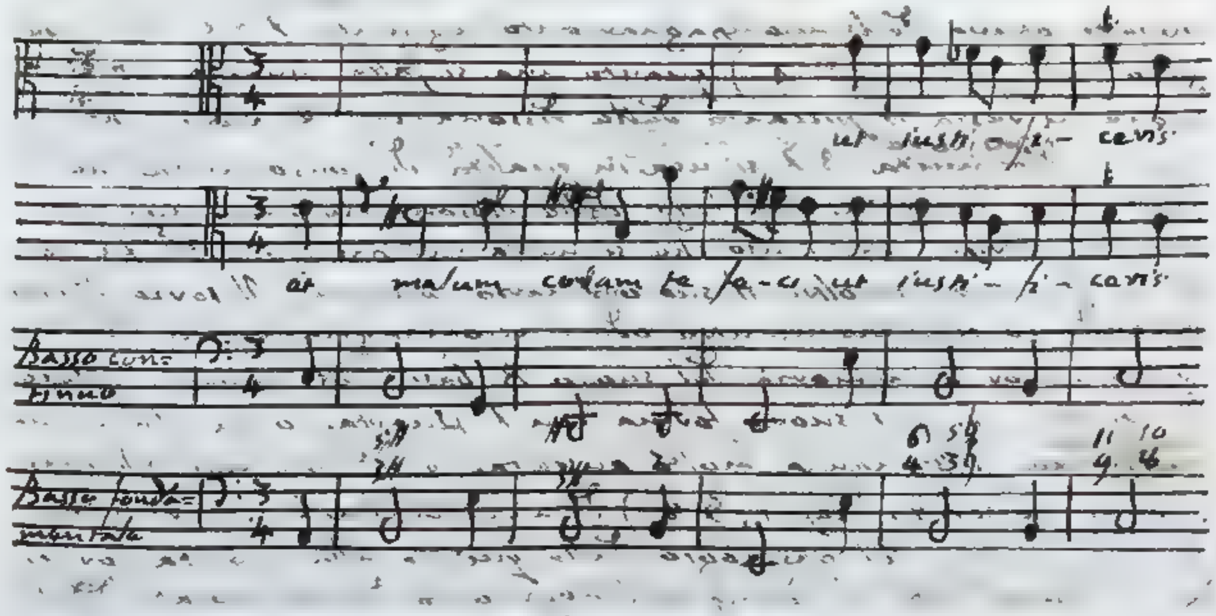
§ 3. Principiando dalla prima classe, ed osservando che i
nei passaggi D^3G^3, B^3E^3, F^3B^3 discendono per una
Quinta, o ascendono per una Quarta, il che viene alle
stesse. Però ciascuno di essi notabilmente introduce di nuovi
Tuoni a fare la doppia comparsa di Cadenza perfetta dalla
quinta corda alla prima, e pure di un movimento precis-
amente dalla prima alla quarta corda di C. Col passo D G per
esempio mi trasferisco conforme che richiedono i vari Tuo-
ni: o dalla quinta alla prima corda del Tuono G; o dalla
prima alla quarta corda del Tuono D. Nei passaggi
G^3D^3, e E^3B^3, B^3F^3 all'incontro si [illegible] ascendono
per una Quinta, ovvero equivalentemente discendono per
una Quarta. Anche questi passaggi sono di una forma
doppia figura. Il movimento G^3D^3 come proprio del
Tuono G egli è una Controcadenza, che fa transito dalla
prima alla quinta corda, come proprio del Tuono D egli
è una Cadenza, che fa transito dalla quarta corda alla pri-
ma. E poichè il restituirsi dalla quinta alla prima cor-
da è più perfetto che il passare dalla prima corda alla
quinta, ed all'opposto il muoversi dalla prima alla
quarta corda meno soddisfa l'orecchio di quello faccia
il tornare dalla quarta corda alla prima; ne segue che
paragonato uno de' nostri passaggi col suo inverso, purchè
non ci sia qualche particolar ragione in contrario, si trovi
dotato ora di maggiore, ora di minore eleganza, secondo-
chè essi passaggi si adoprano piuttosto sotto un aspetto che
sotto un altro.

§ 4. Piace il passaggio B^3E^3, perchè udito pri-
ma l'accordo piccante $B^{3\,5}$ di Terza minore e Quinta ~~[illegible]~~
minore, nasca in noi il desiderio, che ben tosto si passi ad
un accompagnamento realmente consonante, il che otte-
nendosi con un movimento perfetto BE di Quinta all'
ingiù

ingiù, o pure di Quarta all'insù, non può il senso restarne contento. La perfezione del passaggio B^3 C^3 ci guida a scoprire l'imperfezione del passaggio inverso C^3 B^3. Dall'accompagnamento veramente consonante C^3 con un salto squisito di Quinta all'insù, o pure di Quarta all'ingiù si fa transito all'accordo B^3 egualmente dissonante, benchè come consonante si adoperi, in cui ci si fa sentire di posta, e non preparato il suono F, che forma Quinta ~~diminuita~~ minore con B. Ho già spiegato (Lib. 1, Cap. 7, § 14.) come in Musica si preparino le dissonanze. Tutte le [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] le irregolarità dei Tuoni [illegible] C, B, nei quali è comune il nostro passaggio, di [illegible] cioè alla corda B ~~[illegible]~~ quinta in riguardo a C, prima in riguardo a B [illegible] accompagnamento di Terza minore, e Quinta ~~diminuita~~ minore. Un salto così perfetto [illegible] di Quinta alle insù, di Quarta all'ingiù pone in grande [illegible] l'udito, il quale resta deluso qualora [illegible] accompagnamento [illegible] consonante [illegible] l'accordo B^3 di Terza minore, e Quinta ~~diminuita~~ minore, che non è tale [illegible] rappresentarsi. Quindi se si schivava il movimento fondamentale di melodia C B, procedendo per esempio da C^3 a D^3 accompagnamento derivato da B^3, ovvero da B^4 accompagnamento derivato da C^3 [illegible] B^3, il passaggio di cui trattiamo [illegible] più al senso; il che [illegible] si conferma dalla esperienza. Avvegna che raro [illegible] del passaggio C^3 B^3, per levare a chi legga la [illegible] di [illegible] un qualche esempio, due [illegible] sotto degli occhi nell'[illegible] cavato da una Sonata per organo del Signor Antonio Lotti [illegible] Tuono A con Terza minore, in cui [illegible] in opera l'artifizio di evitare il passo fondamentale di melodia C B, facendo [illegible] il Basso continuo dall'accordo B^4 derivato da C^3 al fondamentale B^3.



Nel secondo esempio trascritto da un Miserere a dieci voci del P. M. Francescantonio Vallotti, grandeggia il Basso continuo con movimento fondamentale da A 5ª a B 5ª. Merita per altro osservazione il ripiego di aggiungere all'accompagnamento B 5ª, che cade in principio di Battuta, la Dissonanza Quarta e Sesta trovandosi antecedentemente preparate; le quali poi si risolvono in Terza minore, e Quinta ~~Diminuita~~ minore. Un ... in sì fatta guisa la Quinta ~~Diminuita~~ minore, senza tempo non principale della Battuta, si riesce alle orecchie più dolcemente.

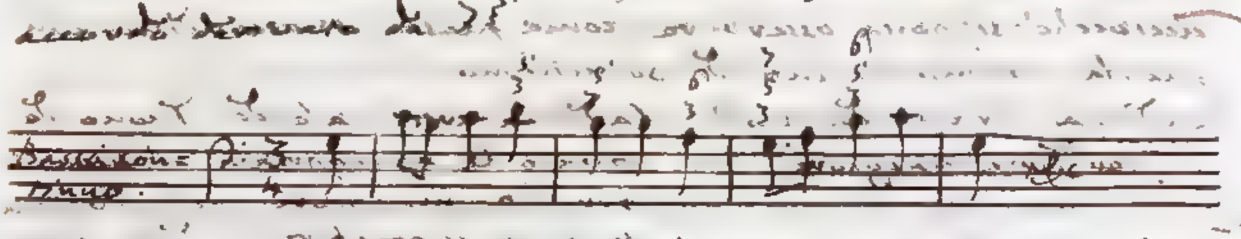


§ 5. Il passaggio $7^5 B^5$, che relativamente al Tuono 7 fa transito dalla prima corda alla quarta, e relativamente al Tuono B si trasferisce dalla quinta corda alla prima, contiene in se stesso un agro dolce, che non disgusta, e con frequenza nelle musiche composizioni s'incontra. Il salto 7 B di Quarta ~~superflua~~ maggiore alli insu, o di Quinta ~~diminuita~~ minore alli ingiù giustifica l'uso dello accompagnamento B D 7 di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore, e non altrimenti l'accompagnamento B^5 rende per così dire ragione all'udito dell'... canto di melodia 7 B. La Quinta ~~diminuita~~ minore avente luogo nell'accompagnamento B D 7 ci si è senz'... preparata ... il vestigio, che resta dai suoni A, C proprj dell'accompagnamento ... cadente 7 A C, e non ... al susseguente B D 7 forma della base B la dissonanza di Settima, e Nona tutte e due ... familiarissime al Contrappunto.

§ 6. Devasi il titolo di vizioso al passaggio $B^5 7^5$ inverso dello or ora considerato, qualora si proceda da base a base. Se consultiamo il senso, egli certamente lo disapprova, ed io credo ciò nascere per richiedersi in esso tre difetti, i quali uniti insieme lo rendono disgustoso. Il primo difetto da me avvertito anche nel passaggio $7^5 B^5$ consiste nel movimento poco elegante di melodia fatto dal Basso. Nel passaggio $7^5 B^5$ il Basso salta per una Quinta ~~diminuita~~ minore alli ingiù, o pure per una Quarta ~~superflua~~ maggiore alli insu. Nel passaggio $B^5 7^5$ la nominata parte fa un salto contrario di Quinta ~~diminuita~~ minore alli insu, o pure di Quarta ~~superflua~~ maggiore alli ingiù ... Il secondo difetto si noti, che la corda 7 corrispondente alla base del primo accompagnamento B D 7 in Quinta ~~diminuita~~ minore diviene poi corda fondamentale, ovvero ottava dello accompagnamento seguente 7 A C. Ho spiegato (Lib. 1, Cap. 2, § 14.) quanto una sì fatta inversa preparazione accresca il pizzicante delle dissonanze. È vero, che la Quinta ~~diminuita~~ minore B 7 si usa in qualità di consonanza, nè debb'essere soggetta alle leggi delle dissonanze; ma non può negarsi altresì, che l'uso che se ne fa nel passaggio $B^5 7^5$ non la renda pungente oltre il suo ordinario costume. Il terzo difetto dipende da ciò, che mentre odo l'accompagnamento 7^5 mi resta ancor la memoria del suono B base dello accordo antecedente B^5, il qual suono forma con 7 Quarta, o sia Undecima ~~superflua~~ maggiore, dissonanza molto austera, e di poco uso. Veggasi ciò che ho scritto (Cap. 1, § 4.) di una consimile imperfezione, dove ho parlato del passaggio dalla quinta alla quarta corda di un Tuono. Egli è adunque l'aggravato dai tre notati difetti,

che

che bandisca dalla Musica il passaggio fondamentale di B⁵ D⁵ d'una però inavvertenza, che il salto nel genere di melodia B D seguito dal Basso, fa maggiormente all'orecchio corrispondere, che i suoni rispondenti a B la Quinta minore diventa base del susseguente accompagnamento D A C, che il suono B, di cui resta vestigio, serve ora alla base D o di Quarta, o sia Undecima maggiore; se ne deduca, che schivato il mentovato salto di melodia B D, onde dai due descritti difetti non se ne tolga di mezzo, e l'altro si noverno, cessar il motivo di escludere almeno assolutamente e generalmente i passaggi retto dal fondamentale B⁵ D⁵ per avverso. Osservisi che leggasi l'esempio, per cui dal Padre Maestro Vallotti, che l'ha composto, si passa da B⁵ ad A⁵ accordato derivato da D⁵.



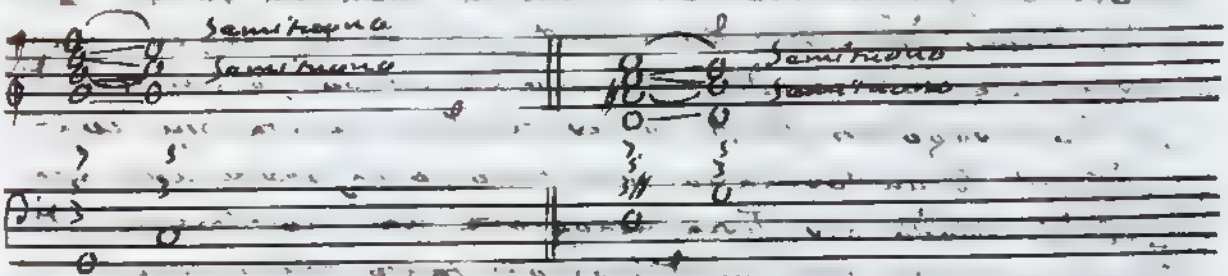
Si. Ai due Tuoni, C per Terza maggiore, A per Terza minore si appropriano con ispeciale maniera quella Cadenza dei Tuoni diatonici derivati D, E, F, G, B, che vanno a terminare nella corda prima, o sia ottava, e quinta di essi Tuoni regolari C, A; e per renderle talora più conchiudenti, le conformano o in tutto, o in parte alle analoghe del Modo per Terza maggiore nei movimenti di Semituono. Sì fatte modificazioni tanto più appagano l'orecchio, quanto che nell'effettuarle il Contrappunto non abbisogna, salvo che della corda artificiali già introdotta settima, e quarta. Terminando nella corda prima, e quinta dei Modi per Terza maggiore, per Terza minore il senso della cantilena; chiara si vede la ragione, per cui le nominate Cadenze dei Modi derivati vengano prescelte fra tutte le altre. Le Cadenze D⁵ G⁵, B⁵ E⁵ principiano nella seconda, e finiscono nella quinta corda, quella del Tuono C per Terza maggiore, questa del Tuono A per Terza minore: Sostituita la quarta corda artificiale F♯ alla naturale F nell'accompagnamento antecedente della prima Cadenza, si rende essa affatto simile ad una Cadenza perfetta del Modo per Terza maggiore. Si assomiglierà la seconda Cadenza B⁵ E⁵ alla perfetta del Modo per Terza

maggiore

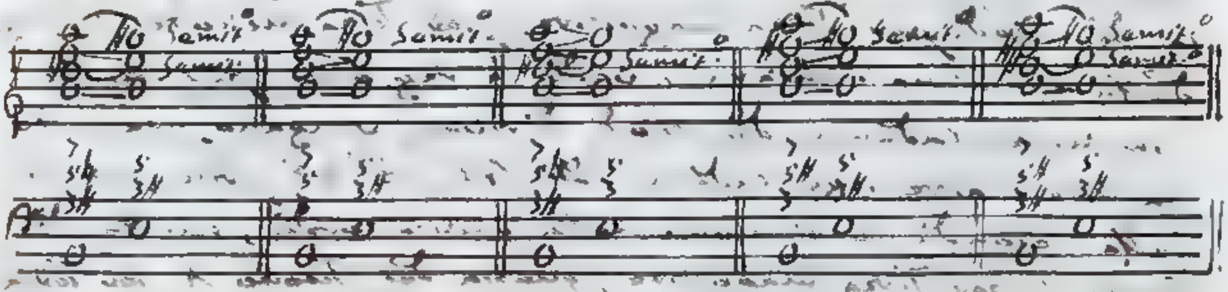
maggiore nei passi di Semituono, qualora piace il praticarla dal Tuono A per Terza minore la corda artificiale quarta e settima, se ne' D# in analisi di D nell'antecedente accompagnamento, G# in cambio di G nel susseguente. Allora poichè la Cadenza, di cui trattiamo, non possono che pienamente conchiudere, le alterazioni D#, G# non anderanno sempre insieme, ed essendosi l'una, l'altra deve spesso esser omettere. Finalmente si adoprerà la sesta corda artificiale F# nell'antecedente accompagnamento, quando si voglia, che una parte ascenda dalla detta corda alla settima artificiale G#. Scrivo qui sotto primieramente la Cadenza perfetta del Modo per Terza maggiore, ed indi le modificazioni tutte della Cadenza D#, G#, F#, G; acciocchè si possa osservare, come queste si associno con quella nei movimenti di Semituono.

Cadenza perfetta del Modo per Terza maggiore.

Cadenza artificiale del Tuono derivato C appropriata al Tuono C per Terza maggiore, relativamente a cui si trasferisca dalla seconda alla quinta corda.



Cadenze artificiali del Tuono derivato C appropriate al Tuono A per Terza minore, relativamente al quale si trasferiscono dalla seconda corda alla quinta.



Nell'ultima di queste accordi componenti la sovrapposta Cadenza, l'udito di [illegible] sconosciuta, che vi comparisca la prima volta davanti la A D# L di Terza maggiore, e quanto dimostrare avente per base la seconda corda B dal Tuono A per Terza minore. Ravvicinato il nostro accompagnamento

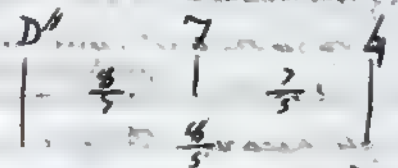
con

accordo di Terza diminuita e Quinta ~~...~~ minore ~~diminuita~~ da una su-
perordinante considerato (Cap. 9. §. 74.) per esempio D♯ 7. A,
ci darebbe la proprietà di partire la Quinta ~~diminuita~~ minore uno in-
versamente dall'altro. Nell'accompagnamento D♯ 7 A
la Quinta ~~diminuita~~ minore si divide in due Terze; diminuita cor-
rispondente al Basso; maggiore che si riferisce alla parte di
mezzo. Nell'accompagnamento B. D♯ 7 si opera tutto all'
opposto; e adattata al Basso la Terza maggiore, si fa che la
diminuita dalla parte di mezzo risponda. Se ci fosse qual-
cuno, che affermasse non potersi usare l'accompagnamento
B D♯ 7. di Terza maggiore e Quinta ~~diminuita~~ minore; una tal sua
opinione dovrebbe avere per fondamento o l'origine irra-
gionevole del detto accompagnamento, o l'ineleganza
delle armonie, che lo compongono. L'origine la trae,
come abbiamo veduto, da una specie di cadenza, che si
muove dalla seconda corda B alla quinta E del Tuono A
per Terza minore. Analoghe sono le Cadenze A 5/3♯ E 3♯,
D 3♯ G 5/3 ... procedenti dalla seconda alla quinta corda
dei rispettivi Tuoni G per Terza minore, C per Terza maggio-
re, ed analoghi parimente sono gli accompagnamenti an-
tecedenti A 5♮/3♯, D 5/3♯ nati tutti e due dal sostituire la quarta
corda artificiale alla naturale. Ora ponendosi in pratica
tutto giorno l'accompagnamento artificiale D 5/3♯, e con ciò
confessandosi ragionevole la sua origine, una per conse-
guenza a favore dell'accompagnamento B 5/3♯ deve infal-
libilmente dedursi. Passo alle proporzioni componenti l'
accordo B 5/3♯ di Terza maggiore e Quinta ~~diminuita~~ minore. Si è
fatta or ora l'osservazione, che gli accordi D♯ 7 A, B D♯ 7
constano delle stesse proporzioni diversamente disposte. La
pratica del primo accompagnamento non si mette in dub-
bio; dunque nè pur sopra l'uso del secondo accompagna-
mento si dee mover questione. Rendevasi necessario il
premesso discorso, perchè l'accompagnamento di Terza mag-
giore e Quinta ~~diminuita~~ minore ignoravasi totalmente dai Musici
teorici, ~~e ignoravasi totalmente dai pratici~~. Se si deve ai Mo-
derni lo scoprimento dell'accordo di Terza diminuita e Quinta ~~...~~
~~diminuita~~ minore ignoto agli Antichi; qual meraviglia che l'ac-
cordo di Terza maggiore e Quinta ~~diminuita~~ minore abbia tar-
dato alquanto di più a farsi vedere in pubblico? Scrivo qui
sotto l'accompagnamento B D♯ 7, ed i suoi derivati, nel
modo

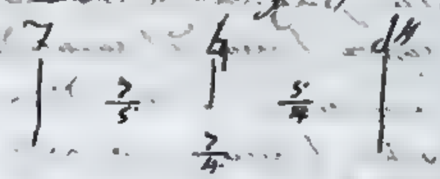
sando col salito metodo per suono, a' suoni simili per loro rapporti. Segue un esempio del passaggio B3# e 3#, dopo lunga diligenza trovato nel Tomo quinto de' Salmi del Signor Benedetto Marcello pagina 115. Conchiudo poscia con un esempio del passaggio B4# e 3 proveniente dal Padre Maestro Vallotti, il quale aggiunta la Settima minore A. all'accompagnamento B D# 7 nel seguente modo B D# 7 A, ha collocato nel Basso di accompagnamento derivato A B D# 7. di Seconda maggiore, Quarta maggiore superflua, e Sesta minore. Vedremo a suo luogo, che la segnatura di Seconda, Quarta, e Sesta indica una Settima rivoltata; ch'è quanto a dire trasportata nella parte più grave, che si fa servire per Basso. Si gusterà intanto l'ottimo effetto prodotto particolarmente nell'ultimo esempio dall' accompagnamento B D# 7, il quale per altro è di natura austera, e pungente, e vuol essere adoprato cautamente, e con parsimonia.

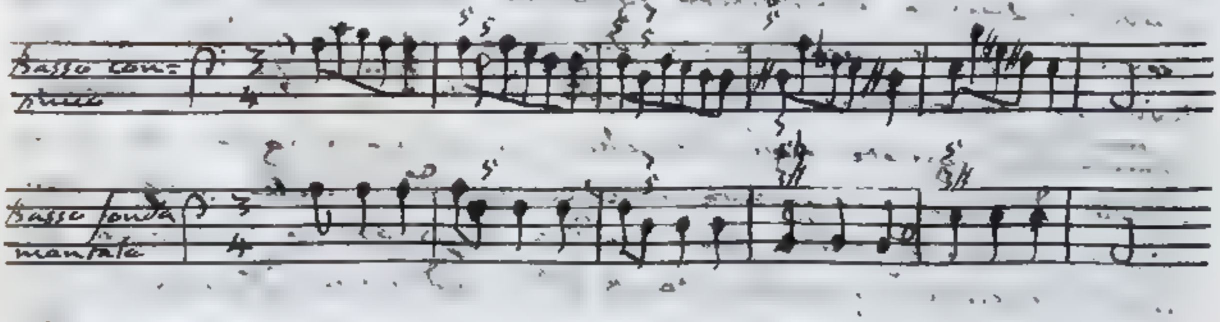
Accompagnamento di Terza maggiore, e Quinta minore ~~diminuita~~, che può comparare alla seconda corda B del Tuono A per Terza minore.

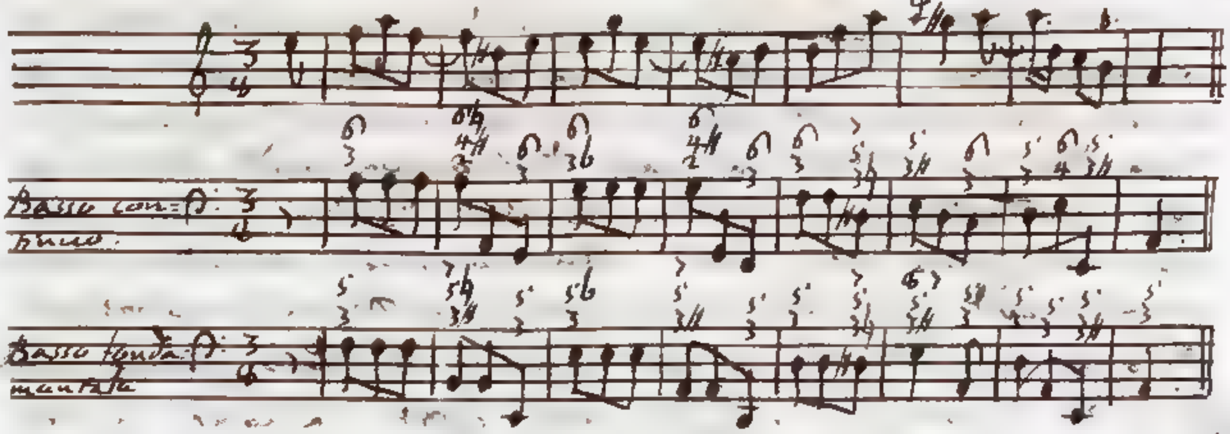
Accompagnamento derivato di Terza diminuita, e Sesta minore



Accompagnamento derivato di Quarta maggiore, e Sesta ~~seconda~~ superflua







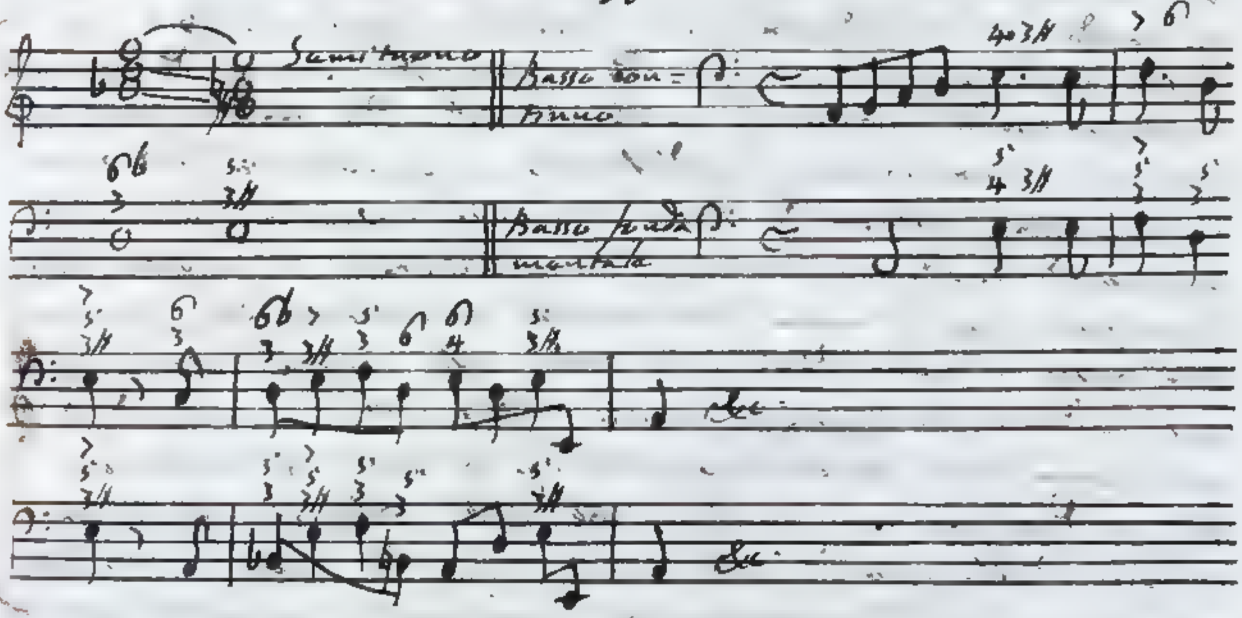
§ 9. Essendo composte da due accompagnamenti realmente consonanti le Cadenze perfette dei Modi per Terza maggiore, e per Terza minore, si compiacerà talvolta l'orecchio, che si accomuni questa proprietà al passaggio B^5 E^5, rappresentante una Cadenza perfetta; in cui naturalmente ha luogo l'accompagnamento B D 7 di Terza minore, e Quinta ~~diminuita~~ minore. In due maniere si può rendere veramente consonante il nominato accompagnamento, o coll'accrescere per un Diesis la corda 7, o collo scemare per un b molle la corda B. Si adopra, come abbiamo osservato (§ 7.) la sesta corda artificiale, quando si tratta di passare da essa alla settima corda parimente artificiale $G^\sharp$. Più gradita tuttavia riuscirà la trasformazione dell'accompagnamento B D 7 in consonante perfetto di Terza maggiore e Quinta giusta, sostituita la seconda corda artificiale B^b alla naturale B; perchè in sì fatta guisa non si turba quel natural Semituono 7 E, per cui una parte si move dalla sesta corda alla quinta. Usata nell'antecedente accompagnamento B D 7, B^b in cambio di B, nel susseguente accompagnamento E G B, $G^\sharp$ in cambio di G; i due passaggi analoghi Bb^5_3 $E^5_{3\sharp}$, $D^5_\sharp$ G^5, che si trasferiscono dalla seconda alla quinta corda dei Tuoni A per Terza minore, C per Terza maggiore, saranno in riguardo all'armonia totalmente fra loro simili. Quanto migliorasi l'armonia del passaggio Bb^5_3 $E^5_{3\sharp}$, altrettanto peggiorasi la melodia fondamentale, la quale non si move più per consonanza veramente perfetta, qual era B E, ma bensì per una Quinta ~~diminuita~~ minore all'ingiù, o per una Quarta ~~superflua~~ maggiore all'insù. Si metterà riparo a tale inconveniente, schivando il movimento fondamentale Bb E, e non usando mai il [illegible] passaggio da base a base. Il discapito della melodia

fondamentale

fondamentale viene ricompensato da una melodia derivata molto graziosa. Si trasferisce una parte dalla corda seconda, o nona artificiale B♭ alla settima artificiale G♯ col passo di Terza diminuita B♭G♯, la quale dalla quarta corda A, Settima aggiunta all'accompagnamento B♭3, dividesi in due Semituoni maggiori B♭A, AG♯. Una consimile melodia ritrovasi fra le corde sesta F, quarta artificiale D♯, che si corrispondono in Terza diminuita partita anch'essa dalla quinta corda E in due semituoni maggiori FE, ED♯. La notata uniformità apre l'adito a delle leggiadre imitazioni, con cui si adornano le composizioni di Musica.

§ 110. Donando in opera il passaggio B♭6 5/3 E 5/3♯, costumasi per lo più di far transito dall'accompagnamento derivato D6♭/3 al fondamentale E 5/3♯. Osservi chi legge prima il nostro passaggio derivato D6♭/3 E 5/3♯ coi moti più semplici delle parti acute, ed indi un esempio preso da Arcangelo Corelli.

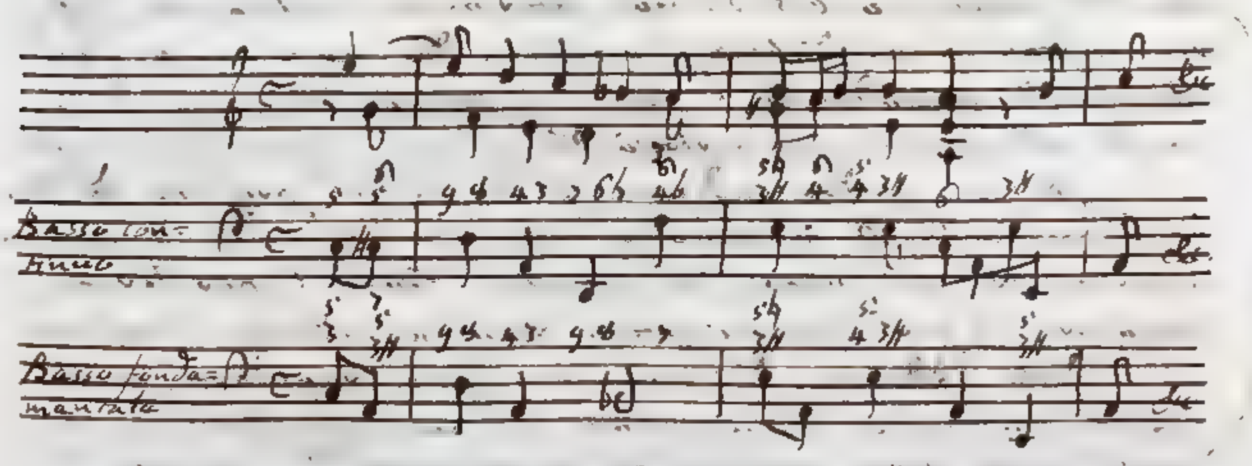
Passaggio derivato, che in cambio del fondamentale proibito suole per lo più adoprarsi dai Maestri di Contrappunto.



Sotto il Basso continuo vi ho messo il fondamentale giusta il solito mio costume, non perchè si abbia da suonare, o da cantare, ma solamente perchè ci istruisca a quali accordi fondamentali si riducano i derivati contenuti nel Basso continuo. Nel sovrapposto Basso fondamentale la prima metà della terza Battuta sarebbe difettosissima, in cui prima ci si presenta un salto di Tritono B♭E, indi con un solo passaggio incontrasi un salto di Quinta ~~diminuita~~ minore F B,

il

il quale viene reso amaro oltre il suo natural costume dalla memoria ancor fresca del suono B♭6. Ma ritornando al passaggio, di cui trattiamo, ho fatto vedere a suo luogo (Lib. I, Cap. II, § 17.), che fra i due accompagnamenti uno di Terza e Sesta, l'altro di Quarta e Sesta, che dal fondamentale di Terza e Quinta derivano, al primo deve darsi la preferenza, il quale in fatti più frequentemente del secondo si adopra nelle composizioni di Musica. Ora qual volta trasferendoci da accordo fondamentale a fondamentale, incontriamo una melodia poco grata; in tal caso i migliori passaggi, che possono collocarsi nel Basso continuo, sono i due che procedono o dallo accompagnamento derivato di Terza e Sesta al fondamentale, o dallo accompagnamento fondamentale al derivato di Terza e Sesta, purchè in questi ci si presentino degli eleganti movimenti melodici. Relativamente al passaggio B♭$^{5}_{3}$ E$^{5}_{3♯}$ i due passaggi mentovati sarebbero D$^{6}_{3}$ ad E$^{5}_{3♯}$ contenuti nel soprascritto esempio, e B♭$^{6}_{3}$ G♯$^{6}_{3}$. Il primo si trova usato assai più del secondo, per la ragione, che il passo di grado D E dalla quarta alla quinta corda è confacentissimo al Basso, ed abbondantemente fornito della maestà del Genere Diatonico molto propria di detta parte; laddove il movimento B♭ G♯ di Terza diminuita vien adattato più volentieri alle parti acute, siccome quello che appartiene al Genere Cromatico, da cui prende il carattere di vezzoso, di languido, di appassionato. Nello esempio che aggiungo si usa con leggiadria dal Signor Tartini il nostro passaggio da D^{6} ad E$^{5}_{3♯}$. Ho cavato esso esempio dalla Sonata quinta dell'Opera prima, trasportandola dal Tuono G al Tuono A, ambedue per Terza minore.



Aggiunta la Settima minore D all'accompagnamento conseguente $E3^{5}4$ del passaggio $B6\,3^{5}\,E3^{5}4$, ama il Basso molte volte di fermarsi nel suono D, a cui prima si dà l'accompagnamento $D3^{5}_{6}$ derivato da $B6\,3^{5}$, indi l'accompagnamento D^{4}_{2} derivato da $E3^{5}4$. Questo passaggio derivato si incontra con tale frequenza, che stimo superfluo recarne esempj [...]

§. 11. Dopo aver detto quanto basta dei sei passaggi della prima Classe, passo a trattare dei dieci nella seconda classe compresi. I cinque di questi, cioè $C3^{5}\,D3^{5}$, $E3^{5}\,F3^{5}$, $G3^{5}\,A3^{5}$, $A3^{5}\,B3^{5}$, e $B3^{5}\,C3^{5}$ ascendono per una Seconda, ed altro non sono che specie di Cadenza procedenti dalla quinta alla quarta corda nei Tuoni derivanti G, B, D, E, F. Altrettanti passaggi $D3^{5}\,C3^{5}$, $F3^{5}\,E3^{5}$, $A3^{5}\,G3^{5}$, $B3^{5}\,A3^{5}$, $C3^{5}\,B3^{5}$ inversi dei sovrapposti discendono per una Seconda, e nei nominati Tuoni si muovono dalla quarta corda alla quinta. Riuscendo il transito dalla quarta alla quinta corda più aggradevole al senso di quello dalla quinta corda alla quarta; se ne deduce, dover cedere i cinque ultimi passaggi ai cinque primi di perfezione. Tutti i cinque passaggi ascendenti per una Seconda vengono frequentemente usati nei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. E' da notarsi nel passaggio $E3^{5}\,F3^{5}$ la particolarità avvertita (Cap. 1, §. 4.) nel passaggio $G3^{5}\,F3^{5}$, che la mancanza del suono B contenuto nell'accompagnamento antecedente ci fa sentire benchè assai languida una Quarta, o sia Undecima ~~superflua~~ maggiore aggiunta all'accompagnamento conseguente $F3^{5}$. Abbiamo osservato nel citato luogo, che il passaggio $G3^{5}\,F3^{5}$ non si pratica molto spesso da basa a basa, ciò che del passaggio $E3^{5}\,F3^{5}$ non interviene. Una tal differenza trae senza dubbio l'origine dai movimenti fondamentali di melodia E F, G F, il primo dei quali di Seconda all'insù è più perfetto dell'altro di Seconda all'ingiù.

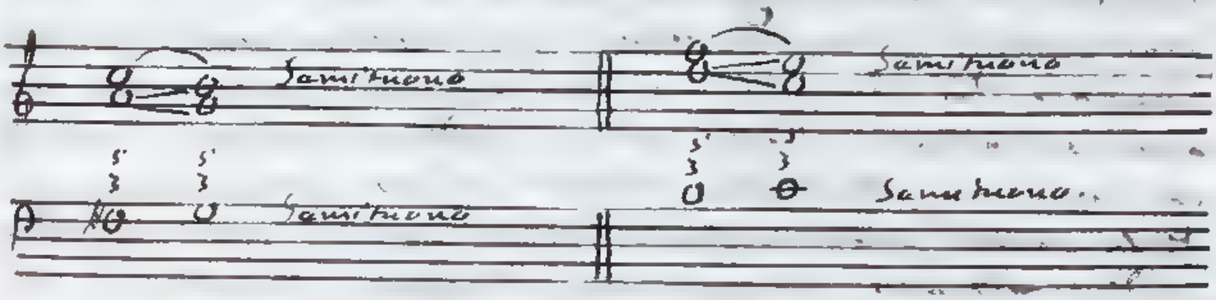
§. 12. Le due Cadenze $B3^{5}\,C3^{5}$, $G3^{5}\,A3^{5}$ proprie dei Tuoni derivanti F, D si partono dalla settima corda, e vanno a terminare nelle ottave dei rispettivi Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. Sono esse adunque nel numero delle adottate dai nominati Tuoni regolari, nella Grande uso fanno i Compositori del passaggio $B3^{5}\,C3^{5}$, il quale senza veruno artifizio ha la proprietà di mettere con

esattezza

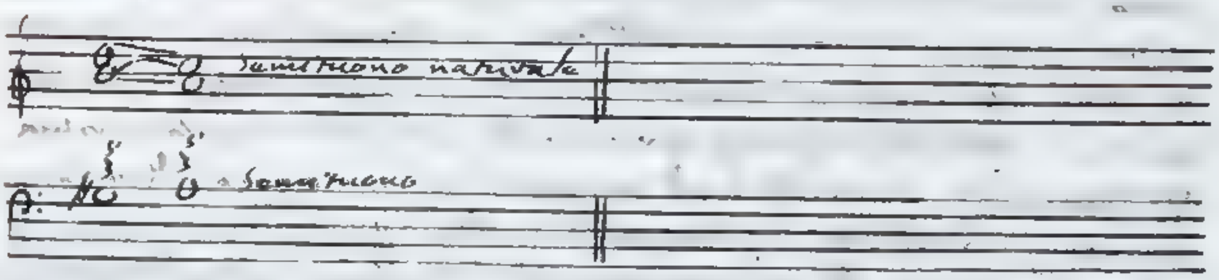
esattezza quella Cadenza del Modo per Terza maggiore, che si muove dalla quarta corda aumentata per un Diesis alla quinta. Relativamente al Tuono C per Terza maggiore una tale Cadenza sarà $F\sharp^5_3\ G^5_3$. Si assomigliano perfettamente i passi fondamentali di Semituono B C, $F\sharp$ G, gli accompagnamenti antecedenti B^5_3, $F\sharp^5_3$ di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore, gli accompagnamenti conseguenti C^5_3, G^5_3 di Terza maggiore e Quinta. La Cadenza $G^5_3\ A^5_3$ spettante al Tuono derivato D, qual'ora si consideri come accettata dal Tuono A per Terza minore, rispettivamente a cui si trasferisca dalla settima corda all'ottava, si renderà uniforme alla Cadenza del Modo per Terza maggiore dalla quarta corda artificiale alla quinta in quei movimenti di Semituono, che non pregiudicano il Semituono naturale B C, per cui cammina una delle parti acute, se alla settima corda naturale G si sostituirà l'artificiale $G\sharp$. Al passaggio artificiale $G\sharp^5_3\ A^5_3$ si applichi ciò che ho detto del naturale $B^5_3\ C^5_3$ (Lib. 1, Cap. 4, § 13.). Trovandosi la cantilena nell'accompagnamento $G\sharp^5_3$ fondato sulla quarta corda artificiale $G\sharp$ del Tuono derivato D, nè volendo uscire dal nominato Tuono, si rende in certa guisa necessario, e conseguentemente assai grato il passo $G\sharp^5_3\ A^5_3$, mercè che per le ragioni addotte in riguardo al movimento $B^5_3\ F^5_3$ (§ 6.) egli è totalmente proibito il passaggio fondamentale $G\sharp^5_3\ D^5_3$ dalla quarta corda artificiale alla prima del Tuono derivato D, ed un qualche passaggio derivato per esempio $G\sharp^5_3\ F\sharp^6_3$ (usata la corda artificiale $F\sharp$ per isschivare la Seconda superflua $G\sharp$ F) debba adoprarsi con parsimonia. Intanto non si tralasci la riflessione importante, che quella specie di Cadenza, che si muove dalla settima corda all'ottava, ha dato l'adito nel Tuono A per Terza minore all'accompagnamento $G\sharp$ B D di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore avente per fondamento la settima corda artificiale $G\sharp$ del detto Tuono.

Cadenza artificiale dalla quarta alla quinta corda del Tuono C per Terza maggiore.

Cadenza naturale dalla quarta alla quinta corda del Tuono derivato D appropriata al Tuono C per Terza maggiore, relativamente a cui si muove dalla settima corda all'ottava.



Cadenza artificiale dalla quarta alla quinta corda del Tuono derivato D appropriata al Tuono A per Terza minore, relativamente a cui si trasferisce dalla settima corda artificiale all'ottava.



~~Si rende~~ Merita altresì distinta avvertenza la doppia figura, che può fare ciascuno de' nostri passaggi, secondo che si fa servire o al Tuono C per Terza maggiore, o al Tuono A per Terza minore. Avuto riguardo a questo ultimo Tuono, il passaggio G^{5}_{3} A^{5}_{3} si trasferisce dalla settima corda all'ottava, ed ammette la modificazione, di cui ho fatto testé parola. Una tale modificazione non ha luogo nel detto passaggio, qualora di esso se ne vaglia il Tuono C per Terza maggiore, in relazione al quale si trasferisce dalla quinta corda alla sesta. Anche i movimenti di Seconda all'insù nel precedente Capitolo considerati F^{5}_{3} G^{5}_{3}, D^{5}_{3} E^{5}_{3} sì si adoprano quello nel Tuono C per Terza maggiore, questo nel Tuono A per Terza minore, sono Cadenze, che ne' detti

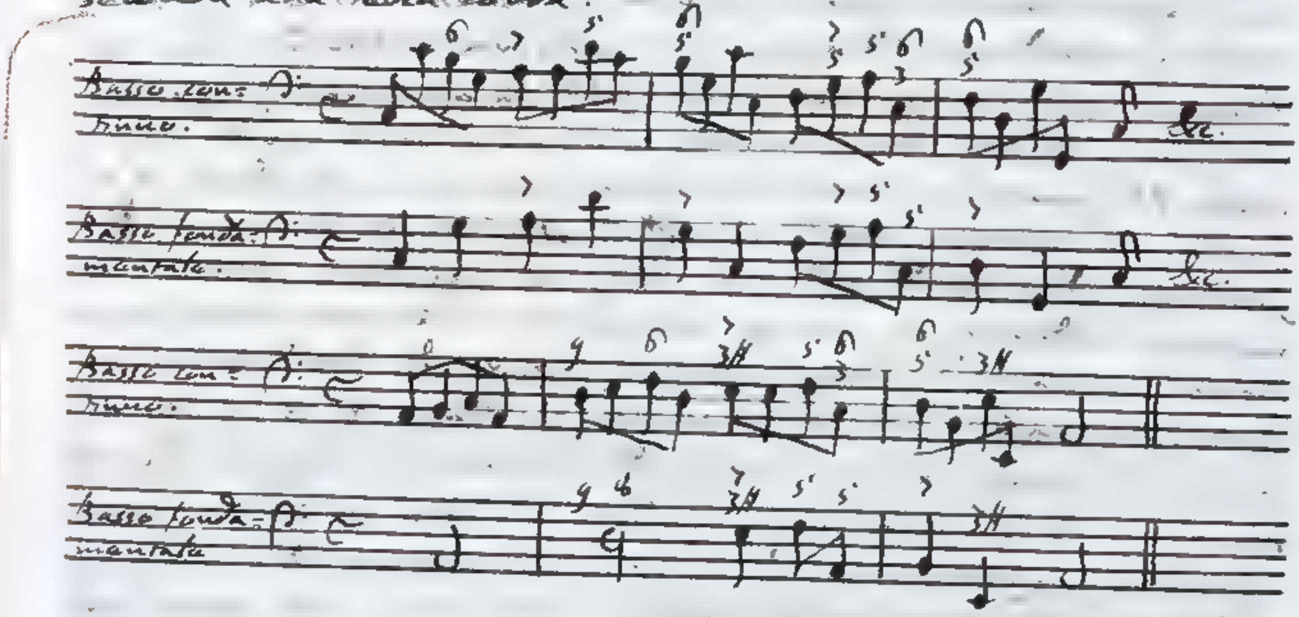
Tuoni

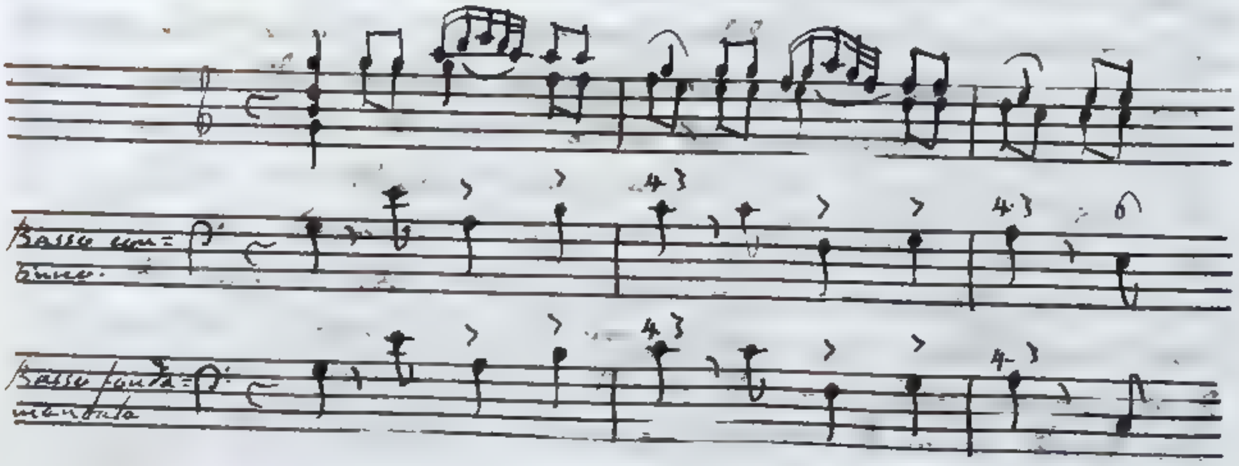
Tuoni primarj camminano dalla quarta alla quinta corda, nelle quali con ragione s'insinuano de' suoni artifiziali giusta le leggi nel citato Capitolo stabilite. Ma istituita una specie di permutazione, ed usando il passaggio F$^5_3$ G$^5_3$ nel Tuono A per Terza minore, relativamente a cui fa transito dalla sesta corda alla settima, il passaggio D$^5_3$ E$^5_3$ nel Tuono C per Terza maggiore, relativamente a cui fa transito dalla seconda alla terza corda; in tal caso il Tuono C serve al Tuono A, il Tuono A al Tuono C, ed i passaggi F$^5_3$ G$^5_3$, D$^5_3$ E$^5_3$ hanno da obbedire alle leggi del Tuono, in cui si usano, non a quelle del Tuono, donde hanno tratta l'origine. Il Tuono C per Terza maggiore porta in opera il passaggio D$^5_3$ E$^5_3$ senza alterazione veruna. Il passaggio F$^5_3$ G$^5_3$ nel Tuono A per Terza minore ci si affaccia frequentemente sotto i seguenti aspetti A$^6_3$ G♯$^4_3$, F♯$^6_3$ G♯$^5_3$. Nelli antecedente Paragrafo si è scoperta la strada, per cui l'accompagnamento artifiziale G♯$^5_3$ ha ottenuto l'ingresso nel Tuono A per Terza minore. Si usa la sesta corda artifiziale F♯, quando si vuole, che una parte ascenda dalla detta corda alla settima artifiziale G♯. Quello che ho notato dei passaggi di Seconda all'insù, dei quali trattiamo, debbasi internamente adattare ai passaggi tutti formati dai sette accompagnamenti naturali di Terza e Quinta proprj dei Modi aventi comune la scala; Rispettivamente ai Tuoni A, B, C, D, E, F, G accettanti la stessa scala, due regolari, e cinque derivati; chi li prende sempre come modello dei loro simili, i nominati accompagnamenti da lettere non alterate dal Diesis, o dal B molle sono compiutamente formati. Ora questi passaggi, che somministrano la materia al precedente, ed al presente Capitolo, ricevono o nessuna, o diverse modificazioni, secondochè si adoprano o nel Tuono C per Terza maggiore, o nel Tuono A per Terza minore. Ho stimato bene di non risparmiare le addotte riflessioni, le quali servono ca: pere più chiaramente nichi leggi la natura dei suoni artifiziali grati solamente all'udito quando si usano con ragione, e giusto il fine, per cui son stati introdotti in Musica.

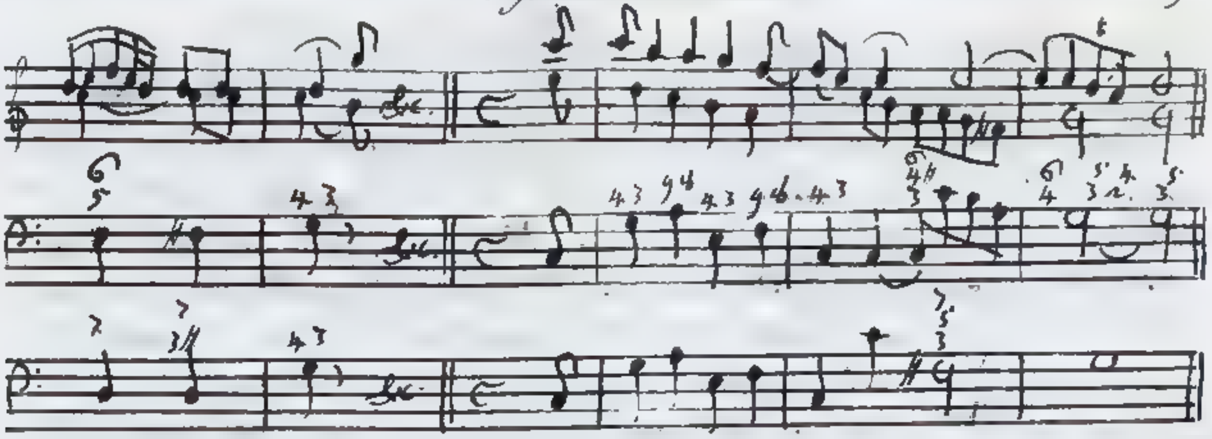
§ 14. Tornando ai passaggi di Seconda all'insù, s'incontrano frequentissimamente quelli, che in ambedue i Modi per Terza maggiore, e per Terza minore si muovono dalla prima alla seconda corda, dalla quinta alla sesta. Richiedendo le corde prima e quinta in virtù della origine

dal

Dal Modo di accompagnamento consonanza perfetta, il quale perciò spessissimo loro si addatta, frequente pure ci si presenta l'opportunità di un transito con un movimento di Seconda alli usi all'accompagnamento di Terza e Quinta fondato sulle corde seconda, e sesta. I primi due esempj, che sono del Corelli, contengono i passaggi dalla prima alla seconda corda, dalla quinta alla sesta nei due Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. Gli esempj terzo, e quarto gli ho cavati dalla Sonata prima dell'Opera prima del Signor Giuseppe Tartini, trasportandoli dal Tuono A per Terza maggiore al Tuono simile C. Può in essi osservare chi legge adoprati con somma grazia i passaggi tutti, che ascendono per una Seconda, eccettuato quel solo, che si trasferisca dalla seconda alla terza corda.

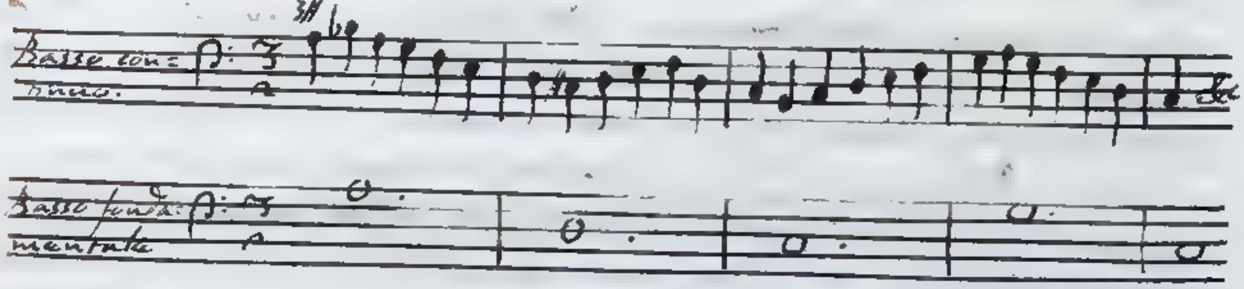


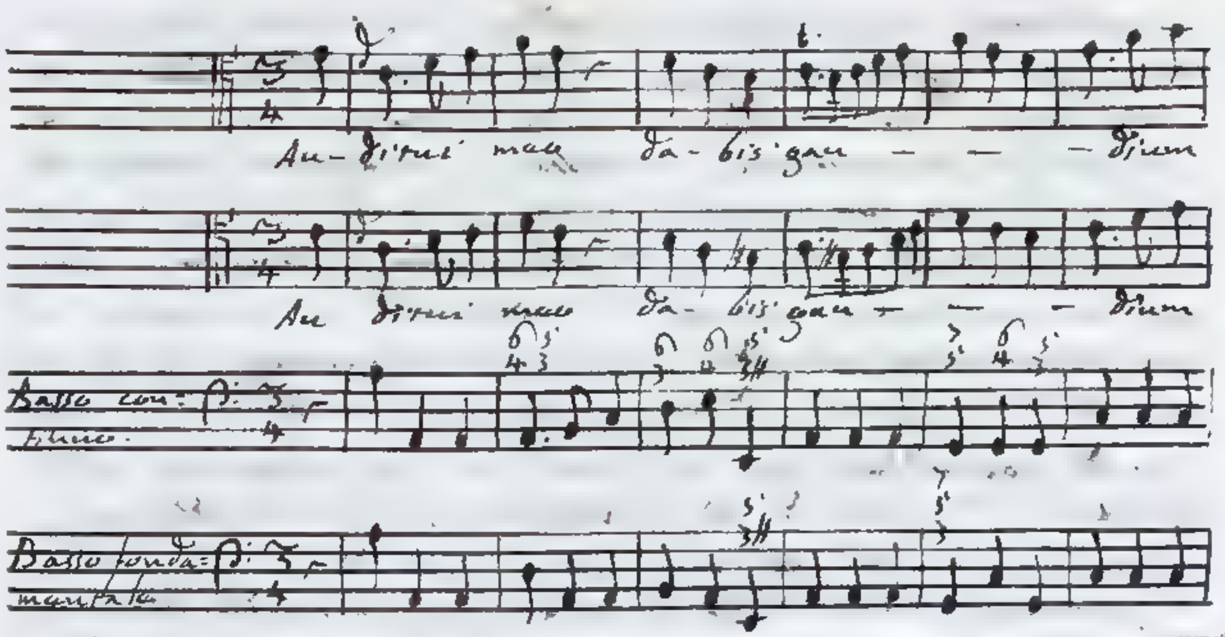




§. 75. Acciocchè qualcuno fra i cinque passaggi di seconda alli vicini si usi con qualche frequenza specialmente da basso a basso, fa di mestieri che parecchie importanti circostanze gli si convengano favorevoli. Di questa fatta sono i passaggi D^{5}_{3} C^{5}_{3}, A^{5}_{3} G^{5}_{3} principalmente quando si adoprano nel Tuono C per Terza maggiore, relativamente a cui si trasferiscono dalla seconda alla prima corda, e dalla sesta corda alla quinta. I detti passaggi constano di due accompagnamenti realmente consonanti: la memoria dei suoni, che hanno luogo negli accompagnamenti antecedenti D^{5}_{3}, A^{5}_{3}, forma cogli accompagnamenti susseguenti C^{5}_{3}, G^{5}_{3} dissonanze poco pungenti, e familiarissime al Contrappunto: si migliora l'accompagnamento, essendo l'antecedente per Terza minore, il conseguente per Terza maggiore: si fa transito da un accompagnamento preso in prestanza dai Tuoni aventi comune la scala ad un altro strettamente proprio del Tuono C per Terza maggiore. La notata ultima particolarità non si verifica, quando i nostri passaggi si usano nel Tuono A per Terza minore, relativamente al quale tutto all'opposto si trasferiscono da un accompagnamento strettamente proprio del detto Tuono ad un altro tolto in prestito dai Tuoni, che hanno comune la scala. Con ragione adunque i passaggi D^{5}_{3} C^{5}_{3}, A^{5}_{3} G^{5}_{3} si pongono più spesso in opera nel Tuono C per Terza maggiore, che nel Tuono A per Terza minore. Esaminati alcuni Salmi da Cappella del P. Francescantonio Calegari, trovo frequentemente adoprato il passaggio dalla seconda alla prima corda nel Modo per Terza maggiore, col quale preparava la Nona, dissonanza aggiunta all'accompagnamento della prima corda. Si serve il celebre Autore del nominato passaggio nella seguente maniera D^{5}_{3} $C^{7\,6}_{3}$ (l'accompagnamento $C^{7\,6}_{3}$

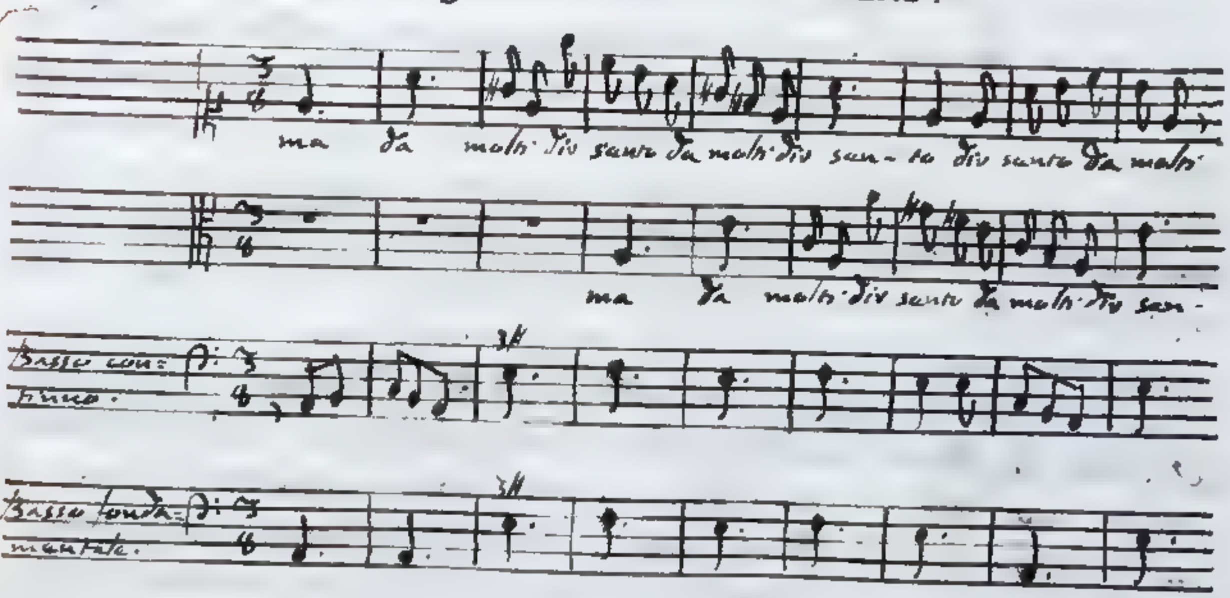
e$^{6}_{3}$ è derivato dal fondamentale C$^{9}_{3}$) 7$^{6}_{3}$ C$^{9}_{3}$, 7$^{6}_{3}$ e$^{6}_{3}$, le quali sono atte a praticare con eleganza anche gli altri passaggi di Seconda all'ingiù, quando non ci sia qualche particolar motivo in contrario. Porterò fra poco un esempio del passaggio fondamentale D$^{5}_{3}$ C$^{5}_{3}$. Facilita di molto l'uso del passaggio A$^{5}_{3}$ G$^{5}_{3}$ ~~a base~~ a base la proprietà, che mentre il Basso discende da A in G, una parte acuta con moto contrario può ascendere di grado da e Quinta di A ad f Settima minore di G, dissonanza che con piacere del senso si adopra di posta, e senza preparazione. Una tale prerogativa non è comune al passaggio D$^{5}_{3}$ C$^{5}_{3}$; perchè da A Quinta di D dovrebbe ascendere una parte acuta a B Settima maggiore di C. Oltrechè questa dissonanza dai buoni Autori soltanto si pone in opera senza prepararla, quando una parte discende in essa dall'Ottava, riuscirebbe insoffribile in tale incontro per la memoria del suono f Terza minore di D, col quale B forma Quarta ~~superflua~~ maggiore. Si vagliono i Maestri qualche fiata del passaggio D$^{5}_{3}$ C$^{5}_{3}$ per modulare dal Tuono D con Terza minore al Tuono C con Terza maggiore, usato l'artifizio di considerare l'accompagnamento D$^{5}_{3}$ prima come proprio del Tuono D per Terza minore; indi come servente al Tuono C per Terza maggiore. Ho preso l'esempio, che reco, dal Salmo quinto del Signor Benedetto Marcello. Col passaggio A$^{5}_{3}$ G$^{5}_{3}$ si fa spesso transito leggiadramente dal Tuono A per Terza minore al Tuono C per Terza maggiore, usando l'accompagnamento A$^{5}_{3}$ primieramente come proprio del Tuono A per Terza minore, poscia come servente al Tuono C per Terza maggiore. Veggasi l'esempio trascritto da un Miserere a due voci del P. M. Vallotti, in cui una parte acuta ascende da e Quinta di A ad f Settima minore di G, mentre il Basso con movimento fondamentale discende da A in G.



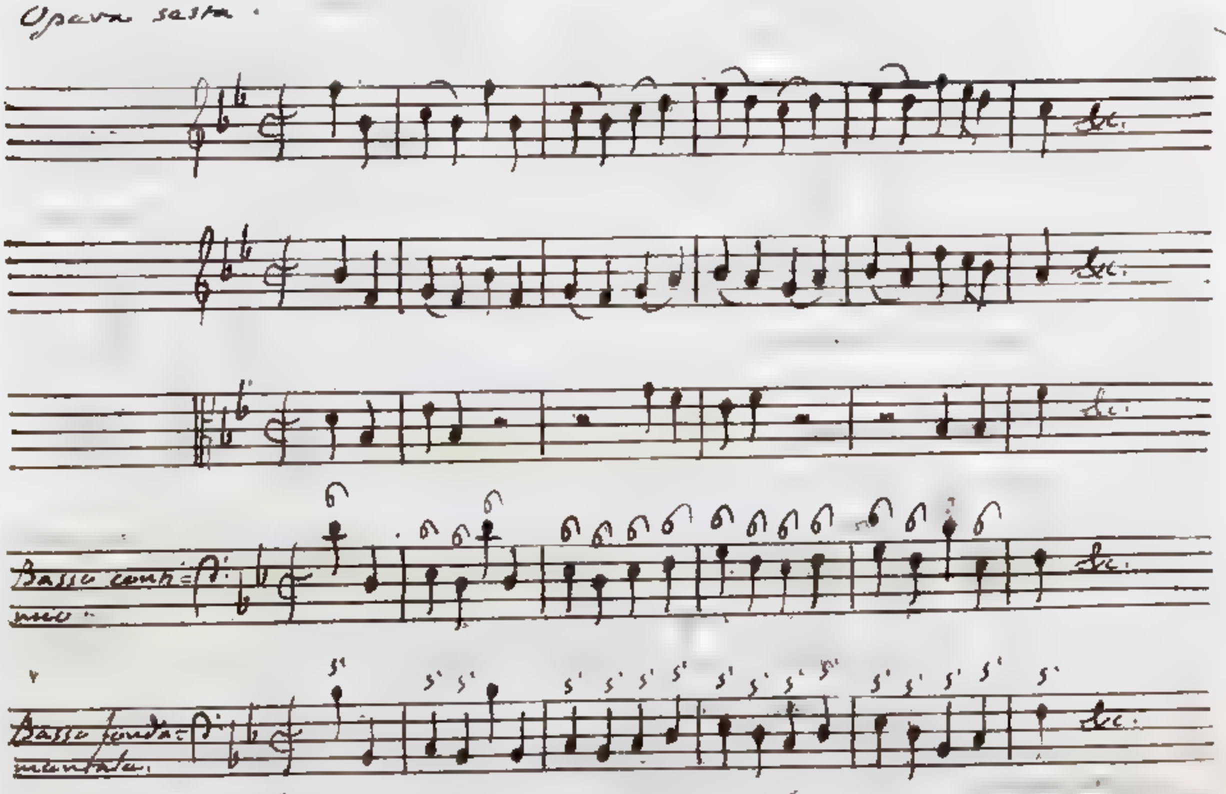


§. 16. Abbiamo osservato, che i passaggi $D^5 C^5$, $A^5 G^5$ si muovono nel Modo C per Terza maggiore dalla seconda alla prima corda, dalla sesta alla quinta. I passaggi analoghi, che nel Tuono A per Terza minore si trasferiscono dalla seconda corda alla prima, dalla sesta alla quinta sono i seguenti $B^5 A^5$, $F^5 E^5$. Si penerà a trovare il primo passaggio usato da base a base. Ama l'orecchio, che da F, che forma Quinta ~~diminuita~~ minore colla base B dell'antecedente accompagnamento, si discenda ad E Quinta di A base dell'accompagnamento susseguente, il che serve ad essa Quinta diminuita di una specie di risoluzione. Gli altri movimenti di salto F A, F C, che dal suono F possono dirigersi ai suoni A, C aventi luogo nell'accompagnamento A^5 riescono poco grati, trattandosi del suono F realmente dissonante, benchè come consonante si ponga in opera, ed altresì di un passaggio di Seconda all'ingiù, che non si conta nel numero dei più eleganti. Aggiunta all'accompagnamento A^5 la Settima minore G, non piacerà nè pure il passo F G, col quale di grado si ascende da F Quinta ~~diminuita~~ minore di B a G Settima minore di A. Notaremo (Lib. 3, Cap. 2. §. 9), che la Settima minore distintamente privilegiata si è quella soltanto, che si aggiunge all'accordo di Terza maggiore e Quinta fondato sulla quinta corda dell'uno, o dell'altro Modo per Terza maggiore, o per Terza minore. Ora usato il passaggio fondamentale $B^5 A^5$, e prescelto per la parte, che tocca il suono F, il movimento più accetto F E,

si vera nell'inconveniente di udire due Quinte di seguito B7, AE, le quali quantunque sieno una minore, e l'altra giusta, non producono buon effetto. Schivato un tale disordine, si incontra nell'altro, che la parte cantante la 7 si muova con poca eleganza, quando non si voglia, che essa passi da 7 a D prima che segua il transito al susseguente accompagnamento $A3^5$... Si potrà a' mentionati difetti interamente rimedio, sostituendo al passaggio fondamentale $B3^5A3^5$ un qualche derivato per esempio $D3^6E4^6$, il quale si vede leggiadramente adoprato nel passo trascritto dal Miserere a due voci del P. M. Vallotti posto in fine del precedente Paragrafo. Le prerogative tutte da me avvertite nel passaggio $A3^5G3^5$ dalla sesta alla quinta corda del Tuono C per Terza maggiore sono comuni al passagio $D3^5E3^5$ dalla sesta alla quinta corda del Tuono A per Terza minore, eccettuatane una sola, cioè che in quello si fa transito con vantaggio dall'accompagnamento $A3^5$ di Terza minore e Quinta all'accompagnamento $G3^5$ di Terza maggiore e Quinta, ed in questo succede tutto l'opposto, essendo maggiore la Terza dell'accompagnamento antecedente $D3^5$, minore quella del susseguente $E3^5$. Se nel detto accompagnamento $E3^5$ alla settima corda naturale G si sostituirà l'artificiale $G^\#$, diverrà esso simile all'accompagnamento antecedente $D3^5$, e restando l'orecchio più colpito dall'accompagnamento artificiale $E3^5\#$, che dal naturale $D3^5$, non si chiamerà scontento di udire talvolta il passaggio fondamentale $D3^5E3^5\#$. L'esempio, che metto sotto gli occhi di chi legge, è contenuto nel Salmo quarto del Signor Benedetto Marcello.



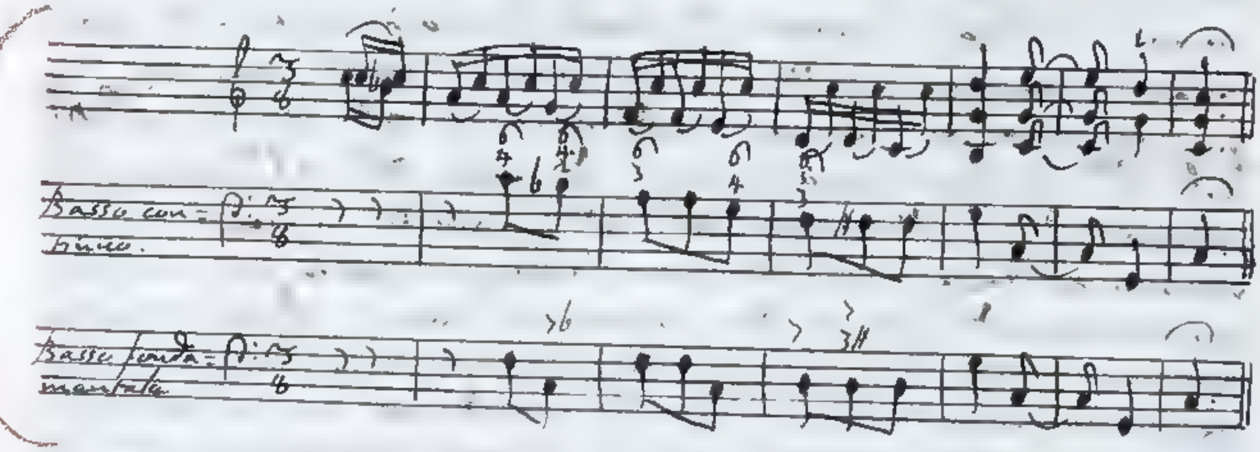
§ 17. Dilettano i passaggi $C^{5}_{3}B^{5}_{3}$, $A^{5}_{3}G\sharp^{5}_{3}$ dalla ottava alla settima corda dai rispettivi Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, perchè uditi il sensorio si invoglia tosto, che ad essi seguitino quella specie di Cadenza $B^{5}_{3}C^{5}_{3}$, $G\sharp^{5}_{3}A^{5}_{3}$, che con moto contrario ascendono dalla settima corda all'ottava. Agli accompagnamenti B^{5}_{3}; $G\sharp^{5}_{3}$ giovarà spesso di aggiungere la Settima, a cui dalla Quinta delli accompagnamento antecedente C^{5}_{3}, A^{5}_{3} una parte ascende di grado. Anche le altre parti acute si possono movere di grado graziosamente. Si praticano i passaggi fondamentali $C^{5}_{3}A^{5}_{3}$, $A^{5}_{3}G\sharp^{5}_{3}$, ma più frequentemente si incontrano i derivati $C^{5}_{3}D^{6}_{3}$, $A^{5}_{3}B^{6\,4}_{3}$; $C^{5}_{3}D^{6}_{3}$, $C^{5}_{3}B^{6\,4}_{3}$. Gli accompagnamenti derivati D^{6}_{3}, $B^{6\,4}_{3}$ recano più piacere dei fondamentali B^{5}_{3}, $G\sharp^{5}_{3}$; perchè in questi si ritrovano al Basso una consonanza vera, e l'altra per rappresentanza, ed in quelli due consonanze vere. Prima di passar oltre non voglio lasciar di avvertire, che non pochi Maestri di Contrappunto usano molti passaggi di Seconda alli insù, e alli ingiù, allora che ci fanno sentire una serie di accompagnamenti di Terza e Sesta procedenti di grado. Il Corelli adopra soverchiamente sì fatti passi: veggasene uno cavato dal Concerto ottavo dell'Opera sesta.



Non sono certamente lodevoli quelle terze Quarte di seguito, in cui si corrispondono i due Violini, i quali senza del Basso riescono intollerabili. Quanto a me non permetterei alle parti

acute

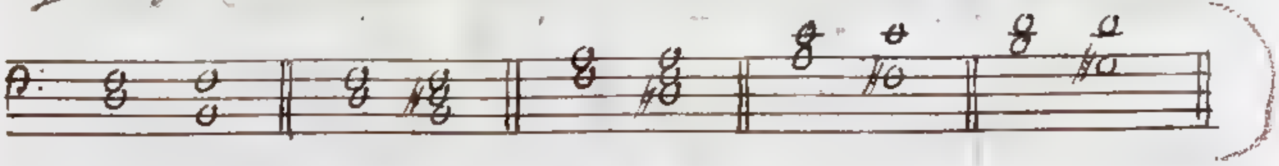
acute, salvo che due Quarte di seguito, le quali in alcuni incontri non possono evitarsi, ed essendo due sole, vengono dall'orecchio poco notate. Il seguente leggiadrissimo passo del Signor Tartini ci insegna la maniera di porre in opera varie Seste di grado, alter: nando gli accompagnamenti di Quarta e Sesta, di Seconda Quarta e Sesta, di Terza e Sesta. Lo ho preso dalla Sonata prima dell'Ope- ra prima, trasportandola dal Tuono A al Tuono C, amendue per Terza maggiore.



§. 14. Rimane da far parola dei quattordici passaggi della terza classe, sette de' quali $C_3^5 A_3^5$, $D_3^5 B_3^5$, $E_3^5 C_3^5$, $F_3^5 D_3^5$, $G_3^5 E_3^5$, $A_3^5 F_3^5$, $B_3^5 G_3^5$ discendono per una Terza, ed altrettanti $A_3^5 C_3^5$, $B_3^5 D_3^5$, $C_3^5 E_3^5$, $D_3^5 F_3^5$, $E_3^5 G_3^5$, $F_3^5 A_3^5$, $G_3^5 B_3^5$ inversi dei mentovati ascendono per una Terza. Ho avvertito (Lib. 1, Cap. 4, §. 4, e 5.) la bella proprietà dei nostri passaggi, i quali vagano da Modo a Modo, cioè a dire che gli accompagnamenti, onde so: no composti, hanno due suoni comuni, e che da suono a suono non comune si fa transito con un movimento di grado. La maniera più famigliare, con cui si adoprano i passaggi di Terza all'ingiù sono o da base a base, o pure assegnando ad una data cor: da primieramente l'accompagnamento di Terza e Quinta, indi quello di Terza e Sesta, alla qual Sesta spesso si discende dalla Settima aggiunta all'accompagnamento antecedente. Tutti i sette passaggi di Terza all'ingiù si incontrano frequentissimamente nelle musicali composizioni e si prepara col mezzo di essi la Set: tima aggiunta all'accompagnamento conseguente: ma di questo a suo luogo. Stimo bene confacente il fermarmi sopra alcuni de' nostri passaggi, che servono a preparare, ed a render più dolci certe consonanze per rappresentanza quali sono la Quin: ta ~~diminuita~~ dominante B F, ed altresì alcune altre introdotte nei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore dalle corde arti: ficiali. Si osservino i seguenti cinque passaggi, nei quali oltre i movimenti fondamentali ho avuto la cura di notare

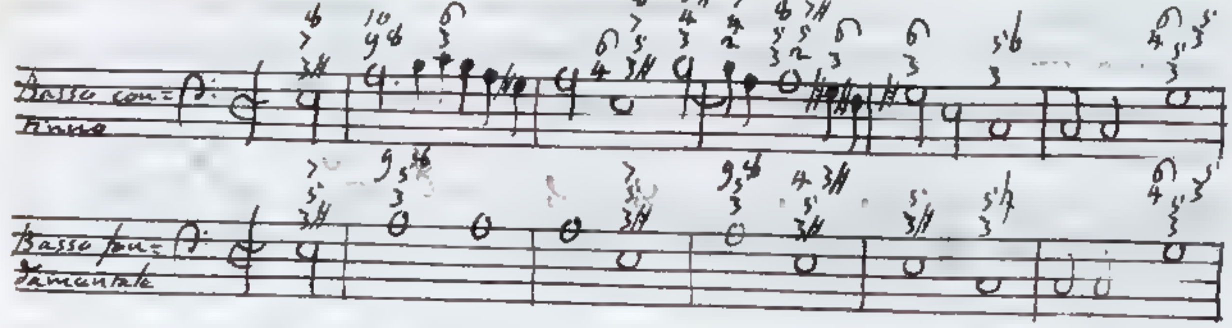
quà

que' suoni, che essendo prima realmente consonanti, hanno poscia luogo in intervalli consonanti per sola rappresentanza, i quali perciò preparati si fanno sentire all'orecchio.

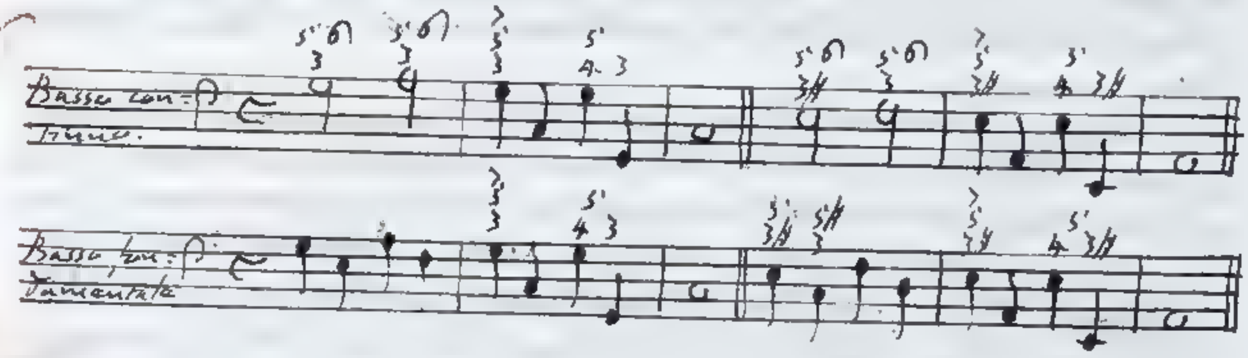


Colla Terza minore, o maggiore dell'antecedente accompagnamento si prepara la Quinta ~~diminuita~~ minore dell'accordo conseguente in tutti i nostri cinque passaggi. La Terza diminuita D♯F, che entra negli accompagnamenti susseguenti dei passaggi secondo, e terzo, viene preparata dal suono F in un caso Terza minore, e nell'altro corda fondamentale dell'antecedente accompagnamento. Noto che nel passaggio quarto il suono F♯ può conforme i diversi incontri far figura e di quarta corda artificiale del Tuono C per Terza maggiore, e di sesta corda artificiale del Tuono A per Terza minore.

§. 19. Anche il passaggio $E3^{5}$ $C3^{5}$, qualora in esso alla settima corda naturale G del Tuono A per Terza minore si sostituisca l'artificiale G♯, riesce opportuno per preparare una consonanza per rappresentanza, vale a dire la Quinta superflua CG♯. Ma poichè l'accompagnamento C e G♯ di Terza maggiore e Quinta superflua, che può artificialmente competere alla terza corda del Modo per Terza minore, giunge pressochè nuovo a chi legge; non avendone per l'addietro salvo che fatta incidentemente menzione (Lib. 1, Cap. 7, §. 4.) e traendo in oltre la principale sua origine dal passaggio $E3\sharp^{5}$ $C3^{5\sharp}$; egli era ben di dovere, che e del passaggio $E3\sharp^{5}$ $C3^{5\sharp}$, e dell'accompagnamento $C3^{5\sharp}$ si trattasse distintamente. Si sa quanto spesso in grazia delle Cadenze si assegni l'accompagnamento artificiale $E3\sharp^{5}$ alla quinta corda E del Tuono A per Terza minore. Ora se al detto artificiale accompagnamento succeda il naturale $C3^{5}$, si fa transito dal Tuono A per Terza minore al Tuono C per Terza maggiore. Il passaggio $E3\sharp^{5}$ $C3^{5\sharp}$ è familiarissimo al Contrappunto. Eccone un esempio trascritto dal Salmo Bonitatem fecisti a otto da cappella del Padre Calegari.



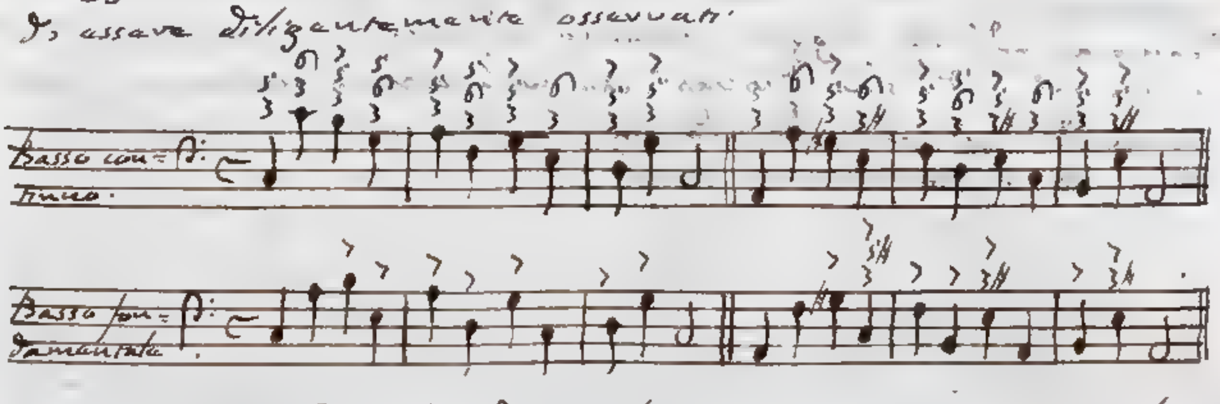
Ma volendo continuare nel Tuono A per Terza minore, si tien ferma il segno G# anche nell'accompagnamento C $^{5\sharp}_{3}$, onde ci si presenti il passaggio artifiziale E $^{3\sharp}$ C $^{5\sharp}_{3}$ dalla quinta alla terza corda del Tuono A per Terza minore analogo al naturale G $^{5}_{3}$ C $^{5}_{3}$ dalla quinta alla terza corda del Tuono C per Terza maggiore. Si considerino i due passi corrispondenti, che pongo qui sotto, uno nel Tuono C per Terza maggiore, l'altro nel Tuono A per Terza minore.



Si non ho detto; che l'accompagnamento C $^{5\sharp}_{3}$ di Terza maggiore, e Quinta superflua trae la principale sua origine dal passaggio E $^{5}_{3\sharp}$ C $^{5\sharp}_{3}$; perchè sendo la Quinta superflua un intervallo assai pungente, ed amando il nostro sensorio, che glie la facciam sentir preparata; debbe la primaria sua introduzione in Musica a quei passaggi, che affermano la mentovata preparazione. Si ottiene questa in due modi: quando la corda G# forma la Terza dell'antecedente accompagnamento E $^{5}_{3\sharp}$, onde ci si affacci il passaggio E $^{5}_{3\sharp}$ C $^{5\sharp}_{3}$, o pure quando G# si dà per base all'accordo G# $^{5}_{3}$, onde si abbia il passaggio G# $^{5}_{3}$ C $^{5\sharp}_{3}$ nascente dall'adattare al Tuono A per Terza minore il passaggio G $^{5}_{3}$ C $^{5}_{3}$, e dal surrogare in esso la settima corda artifiziale G# alla naturale G. Egli è facile da capire, che fra le due indicate maniere di preparare la Quinta superflua, la prima alla seconda di gran lunga dee preferirsi. In quella si prepara il nostro intervallo con un accompagna-

mento

mento consonante perfetto di Terza maggiore, e Quinta, e si proceda da un accordo $C_{3}^{5\#}$ all'altro $C_{3}^{5\#}$ con un passo melodico assai grato di Terza maggiore all'ingiù. In questo l'accompagnamento antecedente $G\#_{3}^{5}$ di Terza minore, e Quinta minore è bensì più dolce del susseguente $C_{3}^{5\#}$, ma non gli conviene però il titolo di consonanza perfetta salvo che per rappresentanza. In oltre il movimento fondamentale di melodia G#.C di Quarta diminuita all'insù, o di Quinta superflua all'ingiù è di natura talmente ripugnante, che merita di essere totalmente rigettato dal Contrappunto. Se il Lettore prenderà per mano le composizioni de' buoni Maestri, troverà per lo più precedere l'accordo $E_{3\#}^{5}$ a quello di Quinta superflua $C_{3}^{5\#}$, e collocato nel Basso continuo in cambio dell'accompagnamento fondamentale $C_{3}^{5\#}$ il derivato $E_{3\#}^{6}$ di Terza maggiore, e Sesta minore, ossia due consonanze, che corrispondono al Basso E dell'accompagnamento derivato E G# C, fanno sì che il senso si chiami quanto basta contento, nè molto si accorga della Quarta diminuita G#.C, che si riferisce al suono di mezzo G#. Non così succede nell'accompagnamento fondamentale C E G#, in cui al Basso si adatta la Quinta superflua C G#, la quale benchè si suoni per consonanza, siccome quella che rappresenta la Quinta C G, considerata nulladimeno in se stessa è veramente una dissonanza. Un consimile difetto si riscontra anche nell'accompagnamento derivativo G# C E. Al passaggio $G\#_{3}^{5}$ $C_{3}^{5\#}$ artificialmente proprio del Tuono A per Terza minore corrisponde nel Tuono C per Terza maggiore il passaggio naturale B_{3}^{5} C_{3}^{5}, risolvendosi amendue i detti passaggi dalla settima alla terza corda dei rispettivi Tuoni. I seguenti passi analoghi, il primo de' quali appartiene al Tuono C per Terza maggiore, il secondo al Tuono A per Terza minore, meritano di essere diligentemente osservati.



§. 21. Potrebbe da qualcuno venirmi ricercato il

motivo

motivo, per cui il senso ripugni meno di accettare in figura di consonanza la Quinta ~~diminuita~~ minore, e la Quarta ~~superflua~~ maggiore di quello faccia la Quinta superflua, e la Quarta diminuita. Rispondo primieramente, che la Quinta ~~diminuita~~ minore, e la Quarta ~~superflua~~ maggiore riescono più grate di tutte l'altre consonanze per rappresentanza, perchè hanno luogo nel Sistema Diatonico fra le corde B F, F B, e quando anche artificialmente si usano in Musica, non si spogliano mai della loro idea naturale, e Diatonica. E questa è la ragione, per cui la Quinta ~~diminuita~~ minore, e la Quarta ~~superflua~~ maggiore piacciono più della Terza diminuita, e della Sesta superflua, quantunque i rapporti ~~adottati~~ 7:10, 5:7 adottati dalla prima siano meno semplici dei rapporti 7:8, 4:7 adottati dalla seconda.

Aggiungo in secondo luogo, che laddove negli esponenti delle altre consonanze per rappresentanza non entrerà numero impari maggior del 7; la Quinta superflua, e la Quarta diminuita hanno il discapito di ammettere nei loro rapporti notabilmente più composti il numero impari 9. La Quarta ~~superflua~~ maggiore D G# si esprime colla ragione 5:7, o sia 10:14. Aggiungasi il Tuono C D 9:10, e ne risulterà la Quinta superflua C G# 9:14, o sia $1 : \frac{14}{9}$. Nasce la stessa proporzione altresì dall'accoppiare colla Quarta C F 3:4, o 9:12 la Seconda superflua F G# 6:7, o 12:14. Conseguentemente la Quarta diminuita G# C compimento all'Ottava della Quinta superflua C G# si esprimerà per la ragione 7:9, o sia $1 : \frac{9}{7}$. In terzo luogo la Quinta ~~diminuita~~ minore artificiale, e la Terza diminuita coi loro compimenti all'Ottava Quarta ~~superflua~~ maggiore, e Sesta superflua mediante alcuna Cadenza si sono insinuate nel Contrappunto, a cui se non necessarie, almeno profittevoli grandemente riescono. La Quinta superflua, e la Quarta diminuita sono prive di una tale prerogativa. Dalle cose premesse si cavi la conseguenza, che di rado, con cautela, ed alla sfuggita vogliono adoprarsi l'accompagnamento C E G#, ed i suoi derivati, che ho la cura di scrivere qui sotto, notando col solito metodo fra suono e suono i mutui loro rapporti o prossimi, o esatti.

Accompagnamento di Terza maggiore e Quinta superflua, che può competere alla terza corda C del Tuono A per Terza minore.

C E G♯ C E

| $\frac{5}{4}$ | $\frac{5}{4}$ | $\frac{9}{7}$ | $\frac{5}{4}$ |

$\frac{14}{9}$

Accompagnamento derivato di Terza maggiore e Sesta minore.

E G♯ C

| $\frac{5}{4}$ | $\frac{9}{7}$ |

$\frac{6}{5}$

Accompagnamento derivato di Quarta diminuita e Sesta minore.

G♯ C E

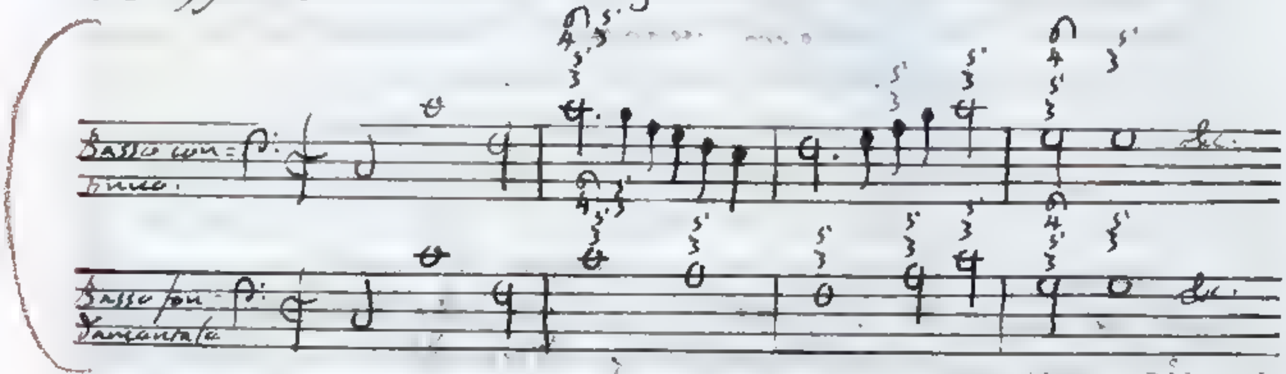
| $\frac{9}{7}$ | $\frac{5}{4}$ |

$\frac{6}{5}$

§. 22. Rivoltandomi a' natura de' sette passaggi di Terza all'insù $A3^5C3^5$, $B3^5D3^5$, $C3^5E3^5$, $D3^5F3^5$, $E3^5G3^5$, $F3^5A3^5$, $G3^5B3^5$, noto che se badiamo al giudicio del senso, egli giudisce più, che si passi da un accompagnamento fondamentale ad un altro per salto di Terza all'ingiù, come esemplificarei da $C3^5$ ad $A3^5$, che per un simil salto all'insù da $A3^5$ a $C3^5$. A cagione di spiegare un tale fenomeno io osservi, che mentre faccio transito da $C3^5$ ad $A3^5$, il suono A non è contenuto nell'accompagnamento $C3^5$, e conseguentemente esso suono, che è la base del secondo accordo $A3^5$, perviene nuovo all'orecchio, e gli posso assegnare quell'accompagnamento, che più mi piace. Non così interviene, quando tutto all'opposto si move la cantilena da $A3^5$ verso $C3^5$. Il suono C forma la Terza dell'accordo $A3^5$, e da ciò ne segue, che mentre odo l'accordo $A3^5$, ad esso C corrisponde l'accompagnamento derivato $C3^6$, il quale è quel solo, che senza passare da Modo a Modo compete alla corda C. Quindi procedendo il Basso da A in C, il senso aspetta, che non cangiato accompagnamento fondamentale, alla corda C si dia l'accompagnamento derivato di Terza e Sesta, che in fatti le conviene con maggiore naturalezza. Se dunque a C io do l'accompagnamento fondamentale di Terza e Quinta in cambio del derivato di Terza e Sesta, resta come defraudata l'aspettazione del senso.

Ciò

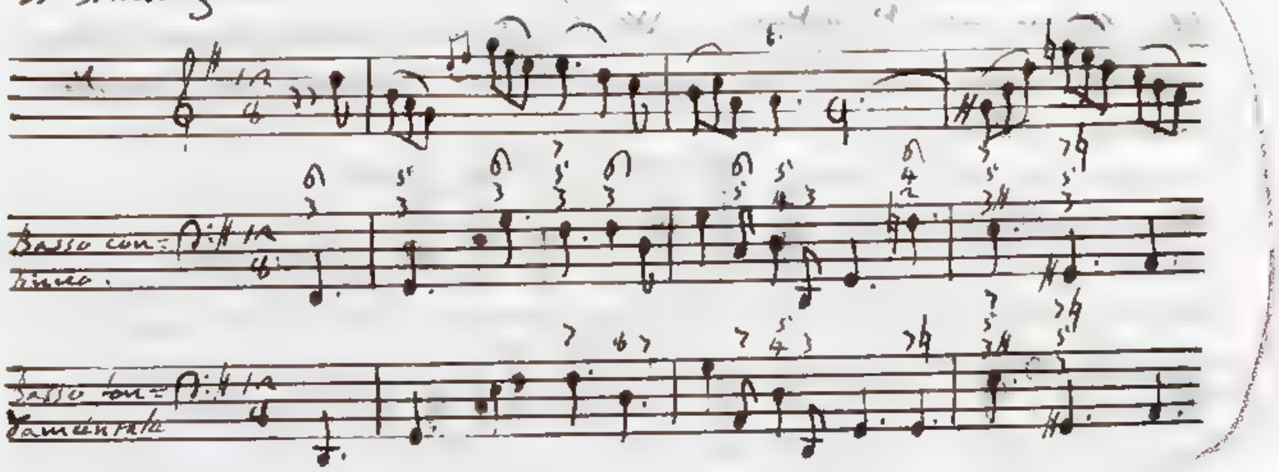
Ciò si intenda detto non col fine di escludere dal Contrap-
punto il passaggio da un accompagnamento perfetto all'
altro per salto di Terza all'insù, il quale è buono, e si
trova usato con qualche frequenza principalmente nelle
composizioni a Cappella. La sola conseguenza, che da'
miei raziocinj ha da dedurre il Lettore, si è che l'ultimo
ricordato passo è meno squisito dell'inverso, che si muove
da un accompagnamento fondamentale all'altro per salto
di Terza all'ingiù, e vuole adoprarsi con maggior parsi-
monia. Il seguente esempio de' passaggi fondamentali
D 3^{5} A 3^{5}, A 3^{5} C 3^{5} è contenuto in un Salmo Lagam pone a otto
da cappella del Padre Calegari.



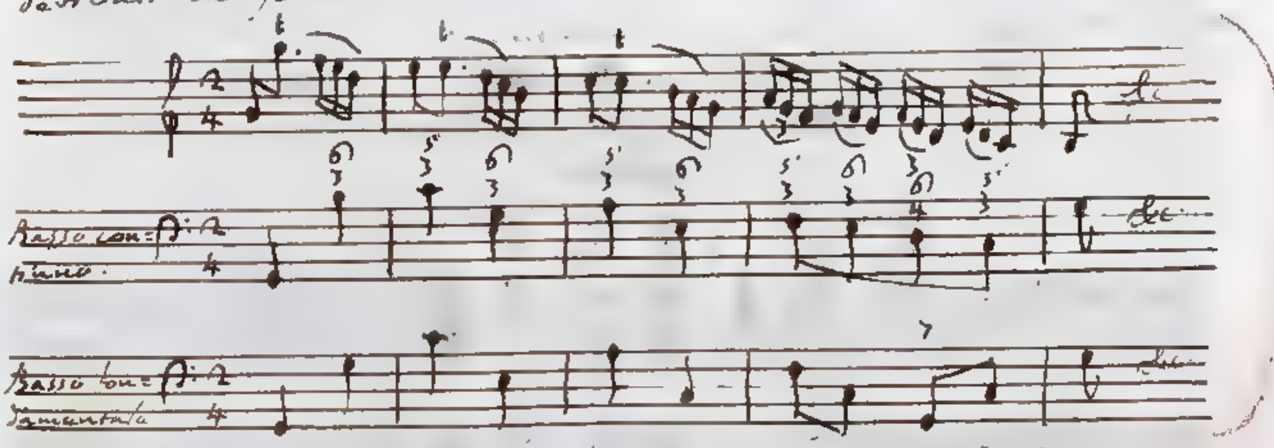
§. 23. Sotto degli occhi non mi è caduto giammai le-
sato da base a base il passaggio B 3^{5} D 3^{5}. Oltre il movimento
fondamentale di Terza all'insù, che non è de' più gravi, vi
si ravvisa il disordine, che il suono F formante Quinta di-
minore con B diviene poi Terza minore nell'accompagna
mento D F A. Si trovano bensì posti in opera con leggia-
dria i passaggi fondamentali analoghi G 3^{7} B 3^{5}_{7}, E $3\sharp$ G♯ 3^{5}_{7} dalla
quinta alla settima corda dei Tuoni C per Terza maggiore,
A per Terza minore, aggiunta ad ambi gli accompagnamenti
antecedenti, e conseguenti la Settima. Gli accompagnamen-
ti posteriori B D F, G♯ B D di Terza minore e Quinta dimi-
nuita sono interamente contenuti negli anteriori G B D F,
e G♯ B D di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore; il
che rende più eleganti i nostri passaggi. La Settima aggiunta
agli accompagnamenti conseguenti B 3^{5}_{7}, G♯ 3^{5}_{7} serve di fondamento
all'orecchio, perchè si accorga essersi cangiato accompagna-
mento fondamentale. Senza l'aggiunta di essa Settima giudi-
cherebbesi, che gli accompagnamenti B 3^{5}, G♯ 3^{5} derivassero
dai fondamentali G 3^{7}, E $3\sharp$. Si osservi, che la Settima minore
dagli antecedenti accordi diviene Quinta minore nei

sussequenti

susseguente, perchè il quarto diviene non una vera consonanza, ma solo tale per rappresentazione. Se la nominata Settima si cangiasse in una Quinta giusta, come nel passaggio notato le $E^{5}_{3}\ G^{5}_{3}$, riuscirebbe questo colla aggiunta della detta dissonanza vizioso, e meritevole di essere bandito dal Contrappunto. Ecco un esempio del passaggio $E^{5}_{3\sharp 4}\ G\sharp^{5}_{3}$ trascritto dalla Sonata decima della Opera prima del Signor Giuseppe Tartini, e da me trasportato una Terza più basso, per mettere sotto gli occhi de' Lettori il passaggio, di cui si tratta, nel Tuono A per Terza minore modello di tutti gli altri Tuoni di simil genere.

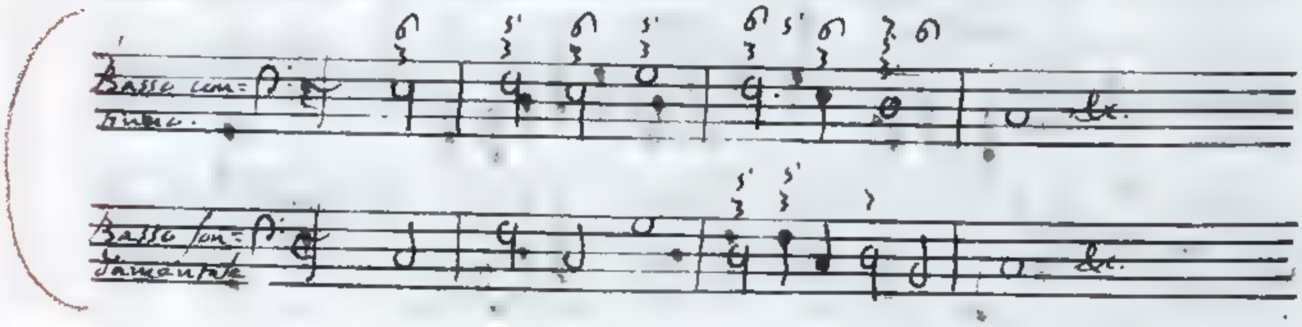


§ 24. I passaggi derivati dai fondamentali di Terza alli insù, che più famigliarmente si adoprano, sono quelli, ne' quali si muove da un accordo fondamentale ad un derivato di Terza e Sesta con un salto di Quarta alli ingiù. Il seguente passo preso dalla Sonata seconda dalla Opera prima del Signor Tartini, e trasportato dal Tuono F al Tuono C amendue per Terza maggiore contiene i due passaggi $C^{5}_{3}\ G^{6}_{3}$, $A^{5}_{3}\ E^{6}_{3}$ derivati dai fondamentali $C^{5}_{3}\ E^{5}_{3}$, $A^{5}_{3}\ C^{5}_{3}$.



Non deve ammettersi in Musica il passaggio $B^{5}_{3}\ F^{6}_{3}$ derivato dal fondamentale $B^{5}_{3}\ D^{5}_{3}$ a cagione del salto B F di Quarta ~~superflua~~ maggiore

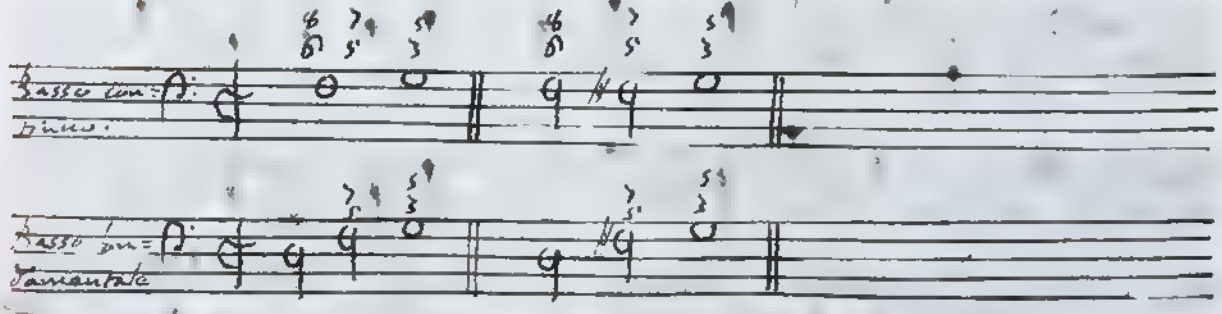
maggiore ~~superflua~~ alli ingiù; perchè la mezzana, che resta dal suono B, forma Quarta maggiore ~~superflua~~ col Basso del secondo accordo F$^{6}_{3}$; e perchè finalmente il Basso F del secondo accordo realmente consonante F$^{6}_{3}$ fa troppo chiaramente all'orecchio comprendere esser divenuto una vera consonanza quel suono F, che si riferiva in Quinta minore ~~diminuita~~ alla base B dell'antecedente accompagnamento B$^{5}_{3}$. Il secondo passaggio derivato dal fondamentale di Terza all'insù, di cui mi sono proposto di far parola, si effettua assegnando alla stessa corda primieramente l'accompagnamento derivato di Terza e Sesta; indi il perfetto di Terza e Quinta. Un Offertorio di Adriano Willaert mi somministra il sottoposto esempio del passaggio F$^{6}_{3}$ F$^{5}_{3}$ derivato dal fondamentale D$^{5}_{3}$ F$^{5}_{3}$.



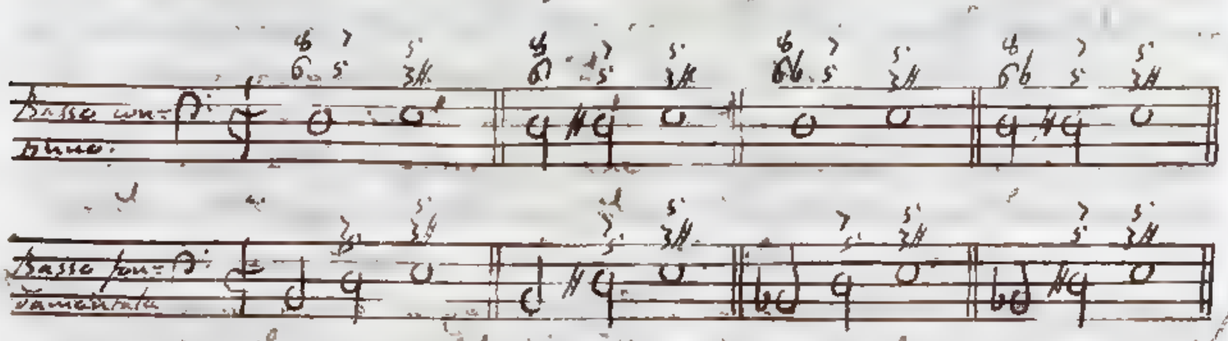
I moderni Maestri adoprano con più artificio i passaggi derivati, di cui trattiamo. Aggiungono all'accompagnamento conseguente la Settima, e fanno che due parti acute corrispondentisi in Terza tocchino prima la Sesta e l'Ottava dell'antecedente accompagnamento, e poscia la Quinta e la Settima dell'accompagnamento susseguente. I passaggi dalla seconda alla quarta corda praticati nella maniera descritta in amendue i Modi per Terza maggiore, e per Terza minore producono un ottimo effetto.

Passaggi dalla seconda alla quarta corda.

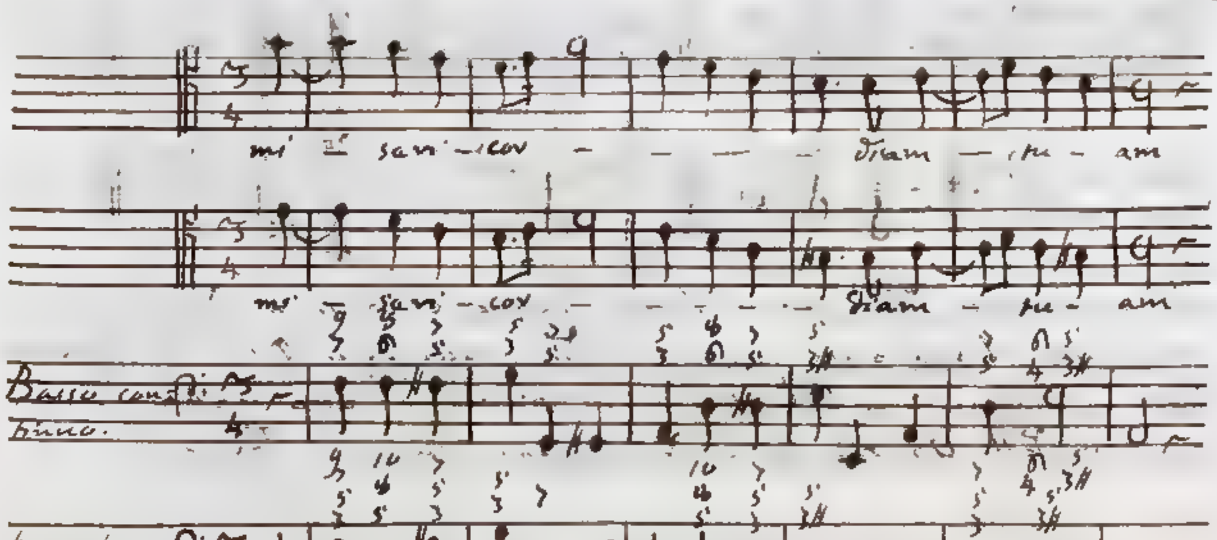
Nel Tuono C per Terza maggiore.



Nel Tuono A per Terza minore.

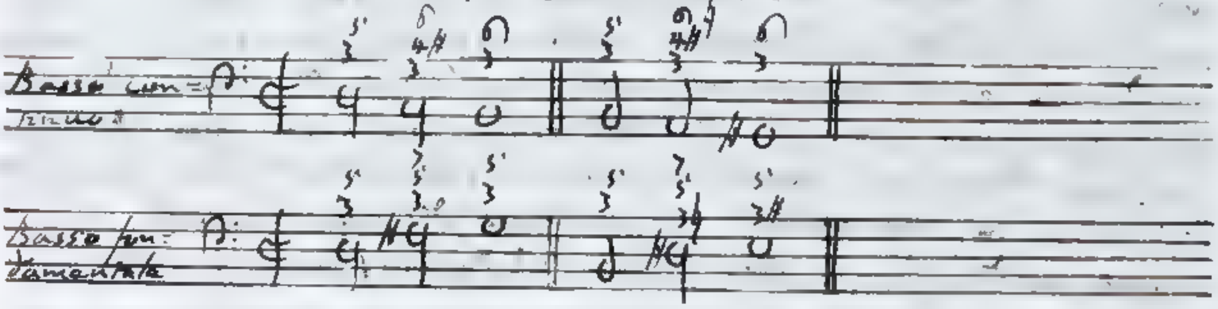


Nel passaggio 7$^{6}_{4}$ 7♯^{5} si renda utile la quarta corda artificiale 7♯ anche per il motivo, che la settima aggiunta al secondo accompagnamento diviene minore; e più francamente può adoprarsi di posta. Fra i passaggi del Tuono A per Terza minore piacerà più il secondo del primo per la ragione, che il suono 7 Quinta minore dell'antecedente accompagnamento resta consonante per sola rappresentazione anche nell'accompagnamento conseguente, formando colla base di esso, o sia colla quarta corda artificiale D♯ Terza diminuita. L'ultimo passaggio D$^{6b}_{3}$ D♯^{5} riesce piccante, avendo in esso luogo due corde artificiali, cioè la seconda B6, e la quarta D♯ talmente fra loro rimote, che rendono del tutto assurdo il passaggio fondamentale B6$^{5}_{3}$ D♯$^{5}_{3}$. Vedremo (Cap. 4 § 7, 4, 9.) non potersi adoprare nè armonicamente, nè melodiosamente la Terza superflua per esempio B6 D♯. Dal Miserere altre volte lodato, del P. M. Vallotti ho messo li esempi de' passaggi 7$^{6}_{3}$ 7♯$^{5}_{3}$, D$^{6}_{5}$ D♯$^{5}_{3}$ derivati dai fondamentali D$^{5}_{3}$ 7♯$^{5}_{3}$, B$^{5}_{3}$ D♯$^{5}_{3}$, che metto sotto la considerazione de' Lettori.

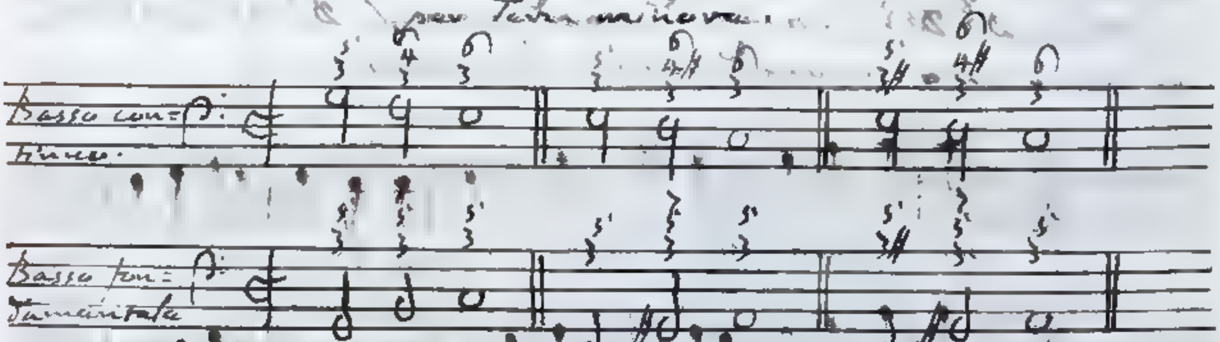


Dirò poche cose intorno alla maniera di passaggi derivati dai fondamentali di Terza alli insù. Si muovono essi con un passo di Seconda allo ingiù da un accompagnamento perfetto di Terza e Quinta ad un derivato di Quarta e Sesta. Si trovano spesso si frequentemente usati i passaggi dalla seconda alla quarta corda artificiale del Modo per Terza maggiore, dalla quinta alla settima corda d'ambedue i Modi per Terza maggiore, e per Terza minore. Il passaggio esemplificato B$^{5}_{3}$ A$^{6}_{4\#}$ derivato dal fondamentale B$^{5}_{3}$ D$\#^{5}_{3}$ dalla seconda alla quarta corda artificiale del Tuono A per Terza minore si esperimenta pungente per procurarsi ad incontrarlo nelle composizioni di Musica. Tuttavia a tempo, e a luogo adoperato può produrre un ottimo effetto.

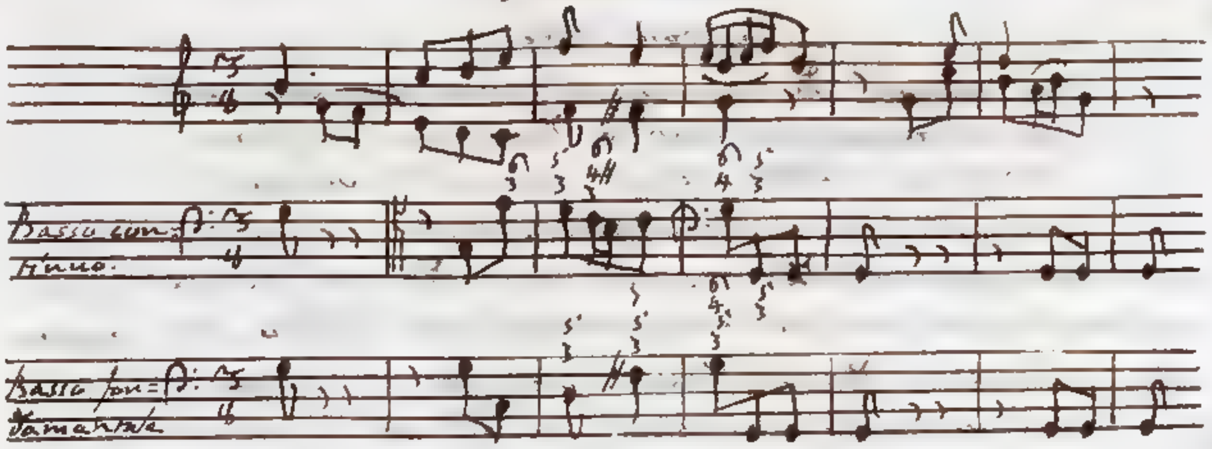
Passaggi dalla seconda alla quarta corda nei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore.



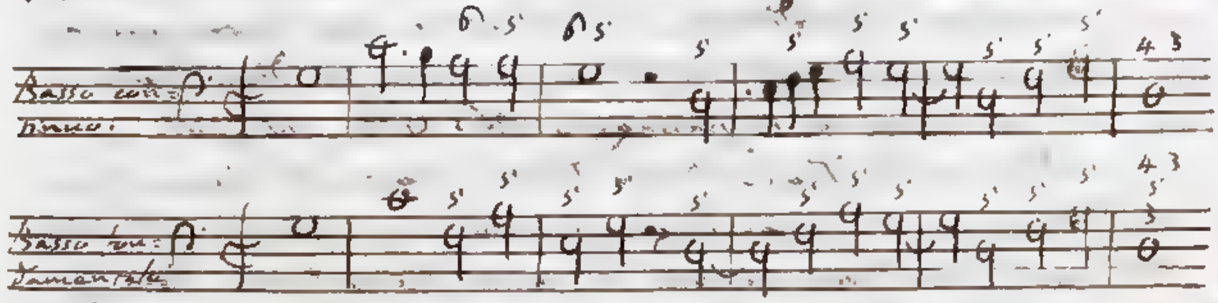
Passaggi dalla quinta alla settima corda nei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore.



Ho trasportato dal Tuono D al Tuono C tutti e due per Terza maggiore il seguente esempio del passaggio D$^{5}_{3}$ C$^{6}_{4\#}$ derivato dal fondamentale D$^{5}_{3}$ D$\#^{5}_{3}$. Si trova esso nella Sonata quarta delle Opera prima del Signor Giuseppe Tartini.



Si ris. Dalle cose esposte nelli antecedenti, e nel presente Capitolo si può dedurre la conseguenza, che fra i passaggi di Quinta, di Quarta, di Seconda, e di Terza all'insù, e all'ingiù, a quelli di Seconda all'ingiù, di Terza all'insù tocca l'ultimo posto. Ho asserito (Lib. 1, Cap. 4, §. 25.), che i Maestri di Musica del secolo decimosesto inserivano con troppa frequenza nelle loro composizioni questi passaggi, che non sono dei più perfetti. Abbi allora mira ai passaggi di Seconda all'ingiù, e di Terza all'insù, de' quali per dir il vero i Contrappunti del mentovato secolo abbondano sensibilmente. Cinque passaggi di Terza all'insù, ed uno di Seconda all'ingiù si contengono in quattro sole battute di un Offertorio di Adriano Willaert non ha molto da me ricordato. Eccole.



L'acutissimo giudizio del senso che istruisce i moderni Maestri a valersi discretamente di così fatti passaggi. Ho detto altresì nel luogo citato, che i Compositori del secolo decimosesto facevano poco uso delle corde artifiziali. Ora che siamo appieno informati delle corde, e degli accompagnamenti artifiziali, non abbiamo che a prender per mano le opere dei migliori Maestri di quel tempo per accertarci della verità della mia asserzione.

Capitolo sesto

Dei passaggi da un accompagnamento naturale all'altro appartenenti a due Tuoni uno principale, e l'altro subordinato, o a rovescio.

§ 1. Nei due Capitoli primo e secondo non ho insegnato altro che a passare dall'uno all'altro dei sette naturali accompagnamenti, i quali convengono allo stesso Tuono, tre rigorosamente, perchè danno ad esso l'origine, e i quattro rimanenti con meno stretta connessione, perchè tolti in prossimità dai Tuoni accettanti la medesima scala. Feci superiormente la riflessione (Lib. I, Cap. II, § 12.), che due Tuoni uno per Terza maggiore, l'altro per Terza minore, i quali si servono della stessa scala, hanno comuni tutti i sette naturali accompagnamenti: che paragonati questi Tuoni coi quattro ad entrambi subordinati, vi si ravvisa sempre la comunione di quattro accompagnamenti: e che col mezzo degli accompagnamenti comuni, i quali prima si possono considerare come propj di un Tuono, indi come propj dell'altro, ci si affaccia il metodo più facile di far tragitto dal Tuono principale a qualunque subordinato, e di restituirci poi da qualunque subordinato al principale. Ora avanzo cammino, e dirigo le mie considerazioni a que' passaggi da un accompagnamento all'altro, i quali accompagnamenti naturalmente appartengano a due Tuoni uno principale, e l'altro subordinato, o a rovescio in sì fatta guisa, che nessuno accompagnamento sia comune ai due Tuoni. Tale si è per esempio il passaggio Bb$^{6}_{3}$ G$^{5}_{3}$, col quale si voglia modulare dal Tuono D per Terza minore al Tuono C per Terza maggiore. L'accompagnamento antecedente Bb$^{6}_{3}$ spetta al Tuono D per Terza minore, e non al Tuono C per Terza maggiore: l'accompagnamento conseguente G$^{5}_{3}$ proprio del Tuono C per Terza maggiore non conviene naturalmente al Tuono D per Terza minore. Ecco una Tavoletta degli accompagnamenti naturali, che i Tuoni C per Terza maggiore A per Terza minore, l'uno, e l'altro de' quali può far figura di principale, non hanno comuni coi Tuoni subordinati, e che all'opposto i Tuoni subordinati non hanno comuni coi due C per Terza maggiore, A per Terza minore.

Accompagnamenti

Accompagnamenti dei Tuoni F per Terza maggiore,
D per Terza minore non comuni ai Tuoni C per
Terza maggiore, A per Terza minore.
Bb$^{5}_{3}$ G$^{5}_{3\,6}$ E$^{5\,6}_{3}$

Accompagnamenti dei Tuoni C per Terza maggiore
A per Terza minore non comuni ai Tuoni F per
Terza maggiore, D per Terza minore.
B$^{5}_{3}$ G$^{5}_{3}$ E$^{5}_{3}$

Accompagnamenti dei Tuoni C per Terza maggiore,
A per Terza minore non comuni ai Tuoni G per
Terza maggiore, E per Terza minore.
F$^{5}_{3}$ D$^{5}_{3}$ B$^{5}_{3}$

Accompagnamenti dei Tuoni G per Terza maggiore,
E per Terza minore non comuni ai Tuoni C per
Terza maggiore, A per Terza minore.
F♯$^{5}_{3}$ D$^{5}_{3\,4}$ B$^{5\,4}_{3}$

Nove sono i passaggi dagli accompagnamenti B$^{5}_{3}$, G$^{5}_{3}$, E$^{5}_{3}$ proprj dei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore agli accompagnamenti Bb$^{5}_{3}$, G$^{5}_{3\,6}$, E$^{5\,6}_{3}$ proprj dei Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore, potendosi da ognuno dei tre primi far transito ad ognuno dei tre secondi. Altrettanti passaggi ritornano dagli accompagnamenti Bb$^{5}_{3}$, G$^{5}_{3\,6}$, E$^{5\,6}_{3}$ agli accompagnamenti B$^{5}_{3}$, G$^{5}_{3}$, E$^{5}_{3}$. Nove passaggi parimente si muovono dagli accompagnamenti F$^{5}_{3}$, D$^{5}_{3}$, B$^{5}_{3}$ spettanti ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore agli accompagnamenti F♯$^{5}_{3}$, D$^{5}_{3\,4}$, B$^{5\,4}_{3}$ spettanti ai Tuoni G per Terza maggiore, E per Terza minore, ed un pari numero si restituisce da questi a quelli. Ascendono adunque al numero di trentasei i passaggi, di cui trattiamo, i quali nella maniera fra le terze la più composta giungano dai due Tuoni uno per Terza maggiore, l'altro per Terza minore accettanti la stessa scala, l'uno dei quali faccia figura di principale, ai quattro Tuoni subordinati; e davvero a rovescio dai quattro Tuoni subordinati ai due principalmente nominati fanno ritorno.

Si va or continuando sempre i nostri passaggi una modulazione da Tuono a Tuono, che fra le permesse è la meno semplice; quando non siano dotati di una assai spiccata melodia, ed armonia, benchè l'orecchio assolutamente parlando non ne provi positivo disgusto, gli desidera almeno

adoprati

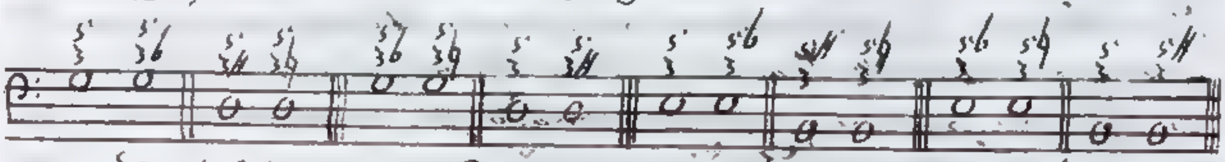
adoperati di rado, e con gran cautela. Anzi egli è tanto delicato il nostro sensorio, che quantunque il movimento melodico dall'una all'altra base dei due accompagnamenti possa elegantissimo, basta che l'armonia non sia molto perfetta, e al contrario essendo questa fornita della necessaria perfezione, basta che il passo melodico non si conti fra i più dilettevoli, perchè l'orecchio giudichi doversi usare un dato passaggio assai parcamente nelle musiche composizioni. Un'altra circostanza altresì vuol essere considerata nei passaggi, su cui versiamo. Giova molto che gli accompagnamenti antecedenti abbiano per fondamento la corda prima, o quella dei Tuoni principale, e subordinati, nelle quali terminano le cadenze, o che almeno siano realmente consonanti; acciocchè in essi possa compiersi quanto basta se non totalmente il senso della cantilena prima di cangiar il Tuono. Che se il primo accompagnamento sarà di Terza minore e Quinta minore, cioè dissonante per sola rappresentanza, ed il secondo accompagnamento realmente consonante non differirà dal primo salvo che per un minor Semituono, la perfezione dell'accordo conseguente farà troppo spiccare l'imperfezione dell'antecedente, ed in quale cattivo incontro si abbandonerà un Tuono per passare ad un altro. Perciò i sì fatti passaggi dovranno collocarsi nel numero di quelli, che con parsimonia, e riguardo grande vanno adoperati. Le cose che nel presente Paragrafo semplicemente enunciate, vogliono essere trattate a parte a parte colla debita distinzione.

§ 3. Cominciando ad esaminare i sudetti passaggi in ciò che riguarda la melodia; otto di essi constano di due accompagnamenti, che quantunque diversi hanno la base comune. Una tal melodia ella è perfettissima; atteso che fra le due basi vi passa la proporzione di egualità fra tutte la più semplice. In due passaggi si procede da un accordo all'altro per salto di Quinta all'insù, e di Quarta all'ingiù, ed in due altri si fa tutto all'opposto. Quanto sien giusti sì fatti passi di melodia, ne ho altrove fatto parola. Otto passaggi hanno transito da un accompagnamento all'altro con un movimento di Terza all'ingiù. Le basi di quattro passaggi differiscono per un minor Semituono, che in due passaggi monta verso l'acuto, ed in altrettanti discende verso del grave. Ho già fatto osservare a chi legge (Lib. I, Cap. 3, § 3.) essere il Semituono minore

un

un così picciolo intervallo, che corrispondendosi in esso due corde, al toccarsi di una l'altra si ponga in oscillazione in forza di unisono. Quindi due basi, la cui differenza nel minor semituono consista, passano in qualche modo per unisono; il che deve parimente osservarsi dei due accordi componenti i nostri passaggi, i quali eccettuate le basi hanno gli altri suoni comuni. Questa prossima identità dei due accordi, che formano i passaggi di cui trattiamo, gli rende grati all'orecchio, quando non ci sia qualche altra ragione in contrario; benché le basi, che in semituono minore si corrispondono, producano una melodia, che fra la più squisita non trova luogo. Sin qui l'orecchio si chiama pago, ma non succede per altrettanto, qualora si voglia far uso di passi melodici meno perfetti, quali sono i salti di Terza all'insù contenuti in otto passaggi, i salti di Quinta ~~diminuita~~ minore all'ingiù, o di Quarta ~~superflua~~ maggiore all'insù contenuti in due passaggi, e finalmente i salti di Quinta ~~diminuita~~ minore all'insù, o di Quarta ~~superflua~~ maggiore all'ingiù inversi dei testè nominati, che altresì in due passaggi hanno luogo. Avrà a memoria il Lettore essersi da me provato (Cap. 2, § 22.) che i passi di Terza all'insù sono di grado inferiore, e cadono di perfezione a quelli di Terza all'ingiù. Della sensazione piccante, che ci risvegliano nella nostra anima i salti di Quinta ~~diminuita~~ minore all'ingiù, o di Quarta ~~superflua~~ maggiore all'insù, o di Quinta ~~diminuita~~ minore all'insù, o di Quarta ~~superflua~~ maggiore all'ingiù, ne ho più volte fatto parola (Lib. 1, Cap. 4, § 23; Lib. 2, Cap. 2, § 5, § 6.). Dispongo i ventisei passaggi in quell'ordine stesso, con cui gli ho nominati nel presente Paragrafo. Avuto riguardo alla melodia, e all'armonia son essi di diciotto diverse specie, ognuna delle quali comprende due passaggi perfettamente simili. Alcune brevi annotazioni dichiareranno il motivo, per cui giudichi difettosi certi passaggi. Dev'ora osservar chi legge quelle, che concernono la melodia. Le rimanenti annotazioni verranno illustrate dai due seguenti Paragrafi.

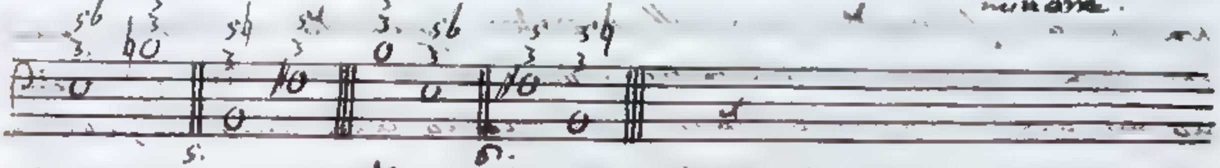
Passaggi formati da due accompagnamenti, le cui basi sono unisone.



Specie 1.

Difettosi per la inversa preparazione della Quinta minore.

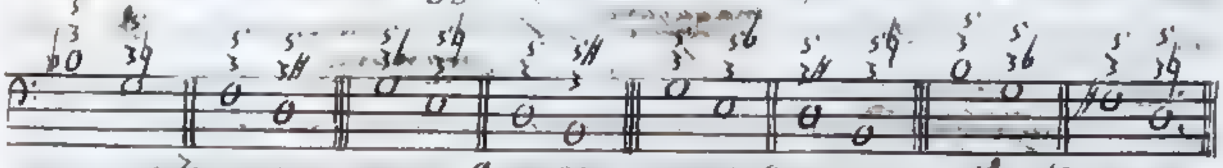
Passaggi di Quinta all'insù, e all'ingiù.



5. 6.

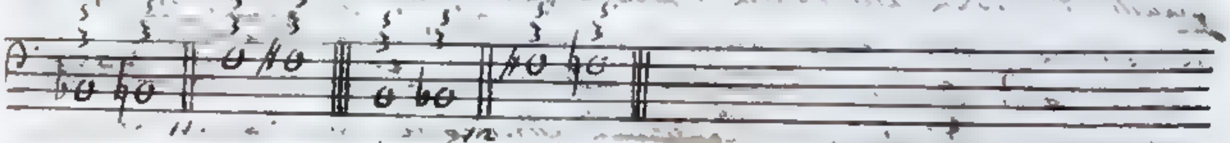
Difettosi per motivo d'armonia siccome composti di due accordi di Terza minore e Quinta minore.

Passaggi di Terza all'ingiù.



7. 8. 9. 10.

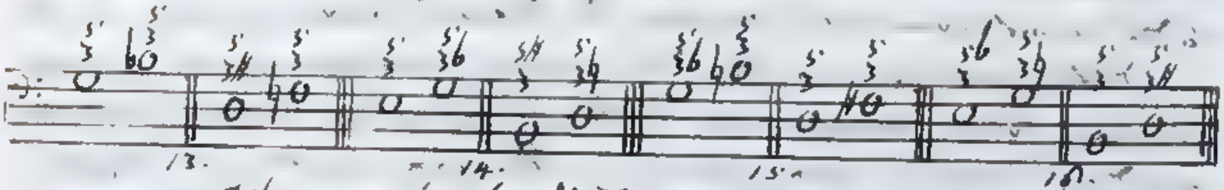
Passaggi di Semitono minore all'insù, e all'ingiù.



11. 12.

Difettosi per la inversa preparazione della Quinta minore.

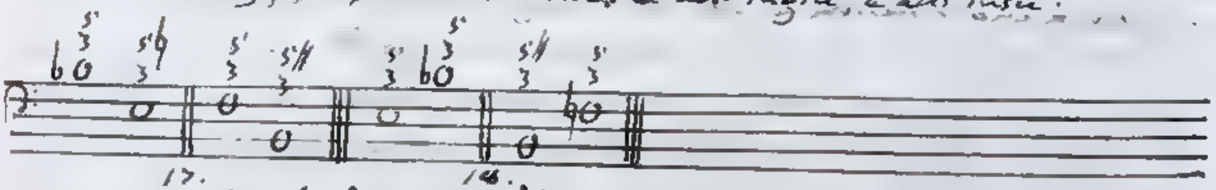
Passaggi di Terza all'insù



13. 14. 15. 16.

Difettosi nel salto di Terza all'insù.

Passaggi di Quinta minore all'ingiù, e all'insù.



17. 18.

Difettosi pel salto di Quinta minore.

§ 49. Considerati i nostri passaggi in riguardo alla melodia, dirò alcuna poche cose intorno all'armonia, relativamente alla quale i sedici passaggi formati da due accompagnamenti realmente consonanti perfetti sono migliori degli altri. Dopo questi succedono gli altrettanti passaggi composti da un accompagnamento o per Terza maggiore, o per Terza minore, e da un altro di Terza minore e Quinta diminuta. L'ultimo posto tocca ai quattro passaggi formati da due accompagnamenti di Terza minore e Quinta diminuta. Anzi l'armonia è talmente scemata di perfezione, che trattandosi di passaggi, i quali vanno da Tuono a Tuono in un modo fra i leciti il più composto, l'orecchio avrà, che rarissima volta si usino i quattro passaggi, in cui non entrano se non gli accordi, che quantunque si suonino come consonanti perfetti, tali realmente non sono. Ho detto (§ 22) giovare assai, che gli accompagnamenti antecedenti dei passaggi, di cui parliamo, abbiano per fondamento la corda prima, o quinta dei Tuoni principale, e subordinati, nelle quali finiscono le Cadenze; acciocchè queste possano precedere i detti passaggi, e farci sentire compiuto il senso della cantilena, avanti che si faccia transito da Tuono a Tuono. Se si esamineranno le composizioni di Musica, ritroverassi che quasi sempre una Cadenza preceda la mutazione di Tuono, benchè eseguita nelle forme più semplici. Si cavi adunque la conseguenza, che il premettere con una Cadenza i nostri passaggi contenenti delle modulazioni da un Tuono all'altro, che non si numerano fra le più semplici, riuscirà oltre modo opportuno. Gli accompagnamenti fondati sulle corde prima, o quinta del Tuono principale C per Terza maggiore, ovvero A per Terza minore, e dei subordinati, che hanno luogo nei nostri passaggi, sono $F\,3^{5}$, $G\,3^{5}$, $D\,3^{5}$; $D\,3^{5}$, $E\,3^{5}$, $B\,3^{5}$. Da questi principiano diciotto passaggi, fra i quali nove, in cui si odono le gratissime melodie di Unisono, e di Terza all'ingiù, più frequentemente degli altri tutti nelle armoniche composizioni si incontrano.

§ 51. Dalle cose dette spicca la ragione, per cui certi passaggi fra loro simili, come per esempio i due della specie 7.ma $Bb\,3^{5}$ $G\,3^{5}$; $F\,3^{5}$ $D\,3^{5}$, e i due della specie 4.ta $G\,3^{6}$ $C\,3^{5}$, $D\,3^{5}$ $B\,3^{5}$, non si adoprino con eguale frequenza. Gli accompagnamenti antecedenti $Bb\,3^{5}$, $G\,3^{6}$ dei passaggi primo, e terzo

non

non appartengono nè alla prima, nè alla quinta corda di verun Tuono principale, o subordinato. Non può dirsi altrettanto degli accompagnamenti antecedenti F^{5}_{3}, D^{5}_{3} dei passaggi secondo, e quarto; mercè che sono propj, quello della prima corda del Tuono subordinato F per Terza maggiore, questo della prima corda del Tuono subordinato D per Terza minore. Per l'esposto motivo adunque, qualora sia principale il Tuono C per Terza maggiore, e il Tuono A per Terza minore, più spesso dei passaggi $B\flat^{5}_{3}$ $G^{5}_{3\flat}$, $G^{5}_{3\flat}$ $E^{5\flat}_{3}$ si vogliono praticati i simili F^{5}_{3} $D^{5}_{3\sharp}$, D^{5}_{3} $B^{5\sharp}_{3\sharp}$. Si usano questi spessissimo nella seguente maniera: fatta la Cadenza perfetta C^{5}_{3} F^{5}_{3} nel Tuono F per Terza maggiore, $A^{5}_{3\sharp}$ D^{5}_{3} nel Tuono D per Terza minore, si considera poscia l'accompagnamento F^{5}_{3} come proprio del Tuono C per Terza maggiore, l'accompagnamento D^{5}_{3} come proprio del Tuono A per Terza minore, e passando da F^{5}_{3} a $D^{5}_{3\sharp}$, da D^{5}_{3} a $A^{5\sharp}_{3\sharp}$, si fa la Cadenza $D^{5}_{3\sharp}$ G^{5}_{3} nel Tuono G per Terza maggiore, $B^{5\sharp}_{3\sharp}$ E^{5}_{3} nel Tuono E per Terza minore; in grazia della quale si è introdotta la settima corda artificiale D♯ nell'accompagnamento $B^{5\sharp}_{3\sharp}$. Ecco le due descritte serie di passaggi, e di accordi analoghi.

C^{5}_{3} F^{5}_{3} $D^{5}_{3\sharp}$ G^{5}_{3}

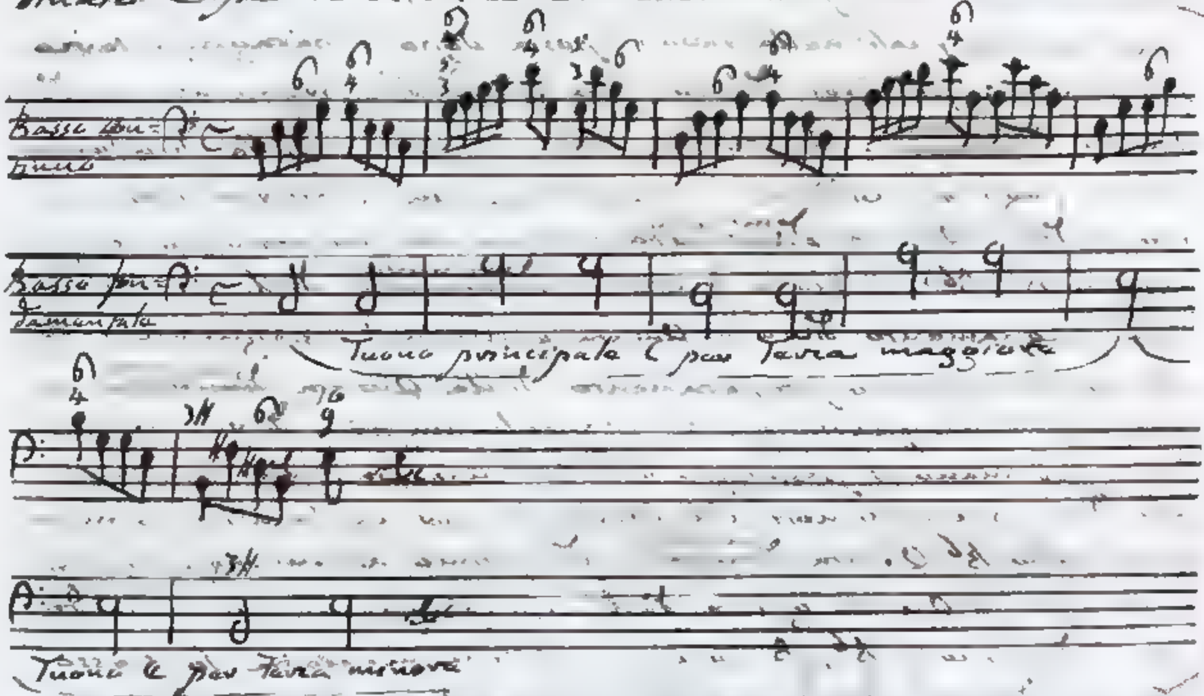
$A^{5}_{3\sharp}$ D^{5}_{3} $B^{5\sharp}_{3\sharp}$ E^{5}_{3}

Colla prima si modula dal Tuono F al Tuono G col mezzo del Tuono C tutti e tre per Terza maggiore; colla seconda si modula dal Tuono D al Tuono E col mezzo del Tuono A tutti e tre per Terza minore. Avverto, che le due Cadenze C^{5}_{3} F^{5}_{3}, $D^{5}_{3\sharp}$ G^{5}_{3}, ed altresì le altre due $A^{5}_{3\sharp}$ D^{5}_{3}, $B^{5\sharp}_{3\sharp}$ E^{5}_{3} chiamano talmente a sè l'attenzione del senso, e con tal distinzione pongono esse gli accordi, che le compongono, che il confronto poi dell'accordo F^{5}_{3} col $D^{5}_{3\sharp}$, dell'accordo D^{5}_{3} col $B^{5\sharp}_{3\sharp}$ riesce assai secondario. Chi volesse indagare la vera perfezione dei passaggi F^{5}_{3} $D^{5}_{3\sharp}$, D^{5}_{3} $B^{5\sharp}_{3\sharp}$, rilegga ciò che ho detto (Lib. 1, Cap. 5, § 19.) delle due coppie di accompagnamenti C^{5}_{3} $A^{5}_{3\sharp}$, D^{5}_{3} $B^{5\sharp}_{3\sharp}$.

§ 6. Quando ho asserito essere lodevole, che una Cadenza preceda il cangiamento di Tuono, ho inteso di parlare di quelle Cadenze dei Modi regolari per Terza maggiore, e per Terza minore, nelle quali siano state introdotte le corde artificiali necessarie per renderle concludenti giusta

la

la cosa spiegata nei due precedenti Capitoli. In mancanza di sì fatta Cadenza riuscirà grato all'orecchio, che si prevenga la mutazione di Tuono o colle Cadenze dei Modi regolari senza l'ajuto delle mentovate corde artificiali, o colle Cadenze dei Modi derivati dai regolari per Terza maggiore, o per Terza minore. Veggasi come il P. M. Vallotti si trasferisca dal Tuono principale C per Terza maggiore al Tuono subordinato C per Terza minore.



I passi C^{5}_{3} G^{5}_{3}, G^{5}_{3} D^{5}_{3}, D^{5}_{3} A^{5}_{3}, A^{5}_{3} C^{5}_{3} sono tutti Contraccadenze, il primo del Tuono principale C per Terza maggiore, gli altri dei Tuoni derivati G, D, A. Alla Contraccadenza A^{5}_{3} C^{5}_{3} propria del Tuono A per Terza minore, che in questo caso è dedotto prima come derivato dal Tuono C per Terza maggiore, succede il cangiamento di Tuono indicato dalla Contraccadenza C^{5}_{3} $B^{5\sharp}_{3\sharp}$ appartenente al Tuono subordinato C per Terza minore. Poste le Cadenze dei Tuoni derivati e quella senza dubbio appagano più l'orecchio, che in un accompagnamento ordinario consonante procedono. Quindi, avendo io lasciato passare i passaggi ascendenti al numero di dodici, che principiano con un accordo di Terza minore, o Quinta diminuita, debbono giudicarsi meno perfetti degli altri; perchè la modulazione da Tuono a Tuono in essi contenuta non può venire tratta salvo che ad una Cadenza dei Modi derivati, la quale termini in un accompagnamento consonante per sola rappresentanza. Ho lodato, non ho prescritto, che una Cadenza preceda i nostri passaggi.

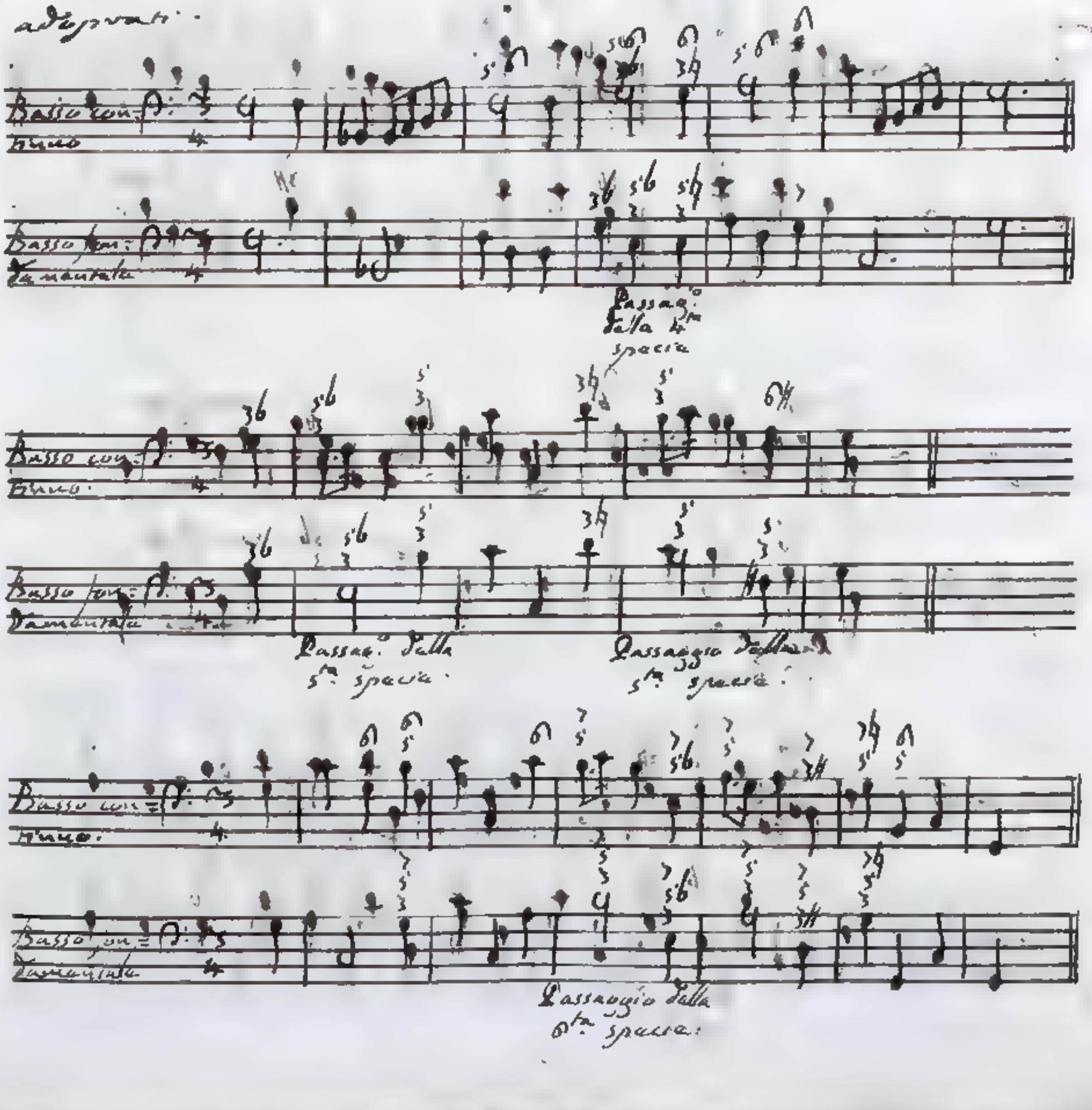
Quando

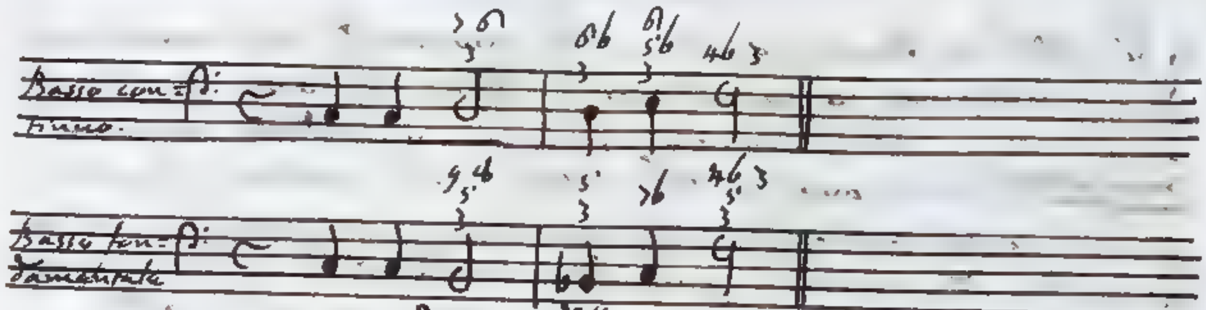
Quando vedrà gli esempj delle dieci specie di passaggi, che ho segnato come difettosi, se ne vedrà qualcuno non preceduto da veruna Cadenza.

§ 7. Resta da far parola delle due specie di passaggi, in cui l'accompagnamento antecedente di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore si muta nel conseguente realmente consonante alterando una sola corda per un Semituono minore. Le accennate due specie sono la quarta, e la ~~decima~~ duodecima, sotto le quali nella tavola posta dopo il paragrafo trovo star scritti i passaggi difettosi per la inversa preparazione della Quinta ~~diminuita~~ minore. Relativamente ai passaggi della duodecima specie, egli è evidente contener essi una inversa preparazione della Quinta ~~diminuita~~ minore; atteso che per esempio nel passaggio $B3^{5}$ | $B\flat 3^{5}$ | il suono F Quinta ~~diminuita~~ minore dell'antecedente accompagnamento diviene Quinta giusta nel susseguente. Per iscoprire l'inverso preparamento della Quinta ~~diminuita~~ minore nei passaggi della quarta specie, ci vuole un poco di raziocinio. Preso per mano il passaggio $E3^{56}$ $E3^{54}$ uno fra i due spettanti alla detta specie, si noti che crescendo per un Semituono minore il suono B^{b} Quinta ~~diminuita~~ minore del primo accompagnamento, si muta in Quinta giusta dell'accompagnamento secondo. Ma i due suoni B^{b}, B sono in qualche maniera lo stesso suono; dunque un suono, che in qualche maniera si conserva lo stesso, e ch'era prima consonante per rappresentanza, diventa poscia realmente consonante. Intervenendo ciò rispettivamente alla medesima base e comune ad ambi gli accordi, la perfezione dell'accompagnamento conseguente $E3^{5}$ fa troppo spiccare l'imperfezione dell'antecedente. Se la corda fondamentale dei due accompagnamenti non fosse la stessa, la mutazione della base, l'accrescimento del suono piccante B^{b} farebbe perdere talmente la traccia all'orecchio, che udendo consonante il suono B, nulla si accorgerebbe della inversa preparazione. Il passaggio esemplificato $E3^{56}$ $G3^{54}$ è ben difettoso pel salto di Terza all'insù, ma non perchè B^{b} Quinta ~~diminuita~~ minore di E si trasformi in B Terza maggiore del G. Schivato il passo fondamentale, la maniera più elegante di adoprare i passaggi delle specie quarta, e duodecima si è lo trasferirsi da un accordo all'altro ambi di Terza e Sesta, cioè da $G3^{6}6$ a $G3^{6}4$, da $D3^{6}$ a $D3^{66}$. In amendue gli antecedenti accompagnamenti

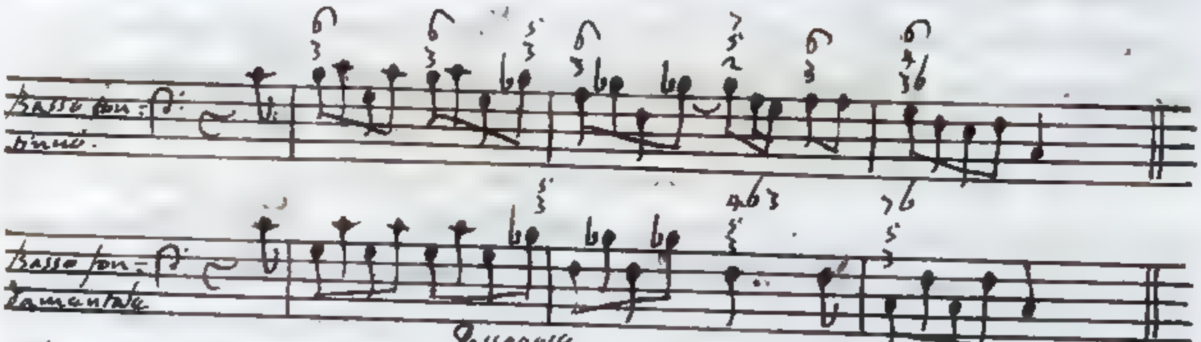
G$^{6}_{3\,6}$, D$^{6}_{3}$ al Basso compreso G, ovvero D non corrispondono, salvo che consonanza vera Terza minore, Sesta maggiore: e quindi la inversa preparazione della Quarta maggiore Bb e, ovvero Z B ella è poco notata; perchè questa consonanza per rappresentanza si riferisce al suono medio degli accordi precedenti G$^{6}_{3\,6}$, D$^{6}_{3}$. Giova usare gli accompagnamenti conseguenti derivati G$^{6}_{3}$, D$^{6\,6}_{3}$ in cambio dei fondamentali più eleganti e$^{5}_{3}$, Bb$^{5}_{3}$ per il motivo che la perfezione scemata degli accompagnamenti conseguenti G$^{6}_{3}$, D$^{6\,6}_{3}$ resta più mascherata della imperfezione parimente scemata degli antecedenti G$^{6}_{3\,6}$, D$^{6}_{3}$.

§ 4. Poichè si scorreranno moltissime musiche composizioni senza incontrare verun passaggio delle dieci specie da me come difettose disputate, perciò ben fatto il porre qui sotto degli esempj favoritimi la maggior parte dal P. M. Vallotti, i quali faranno conoscere a chi legge il modo, e la circospezione, con cui essi passaggi vanno solamente adoperati.

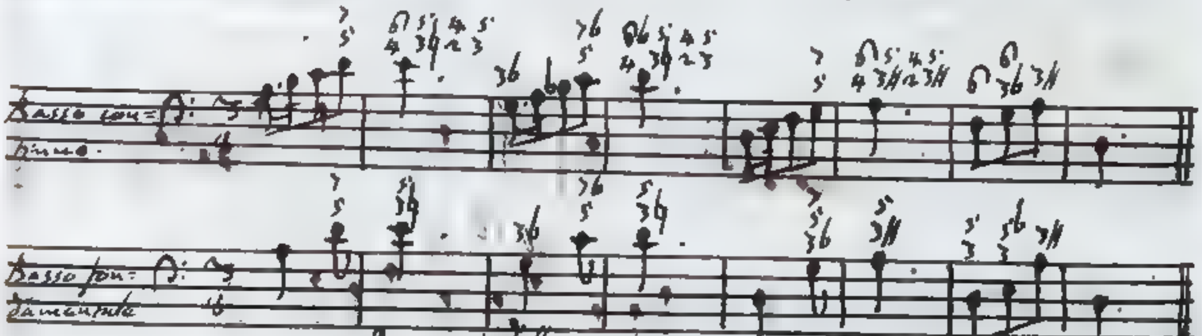




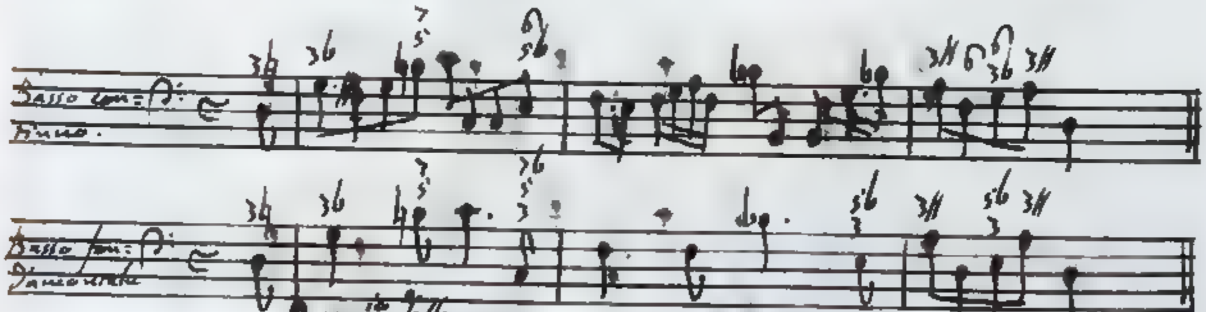
Passaggio dalla 12.ma specia.



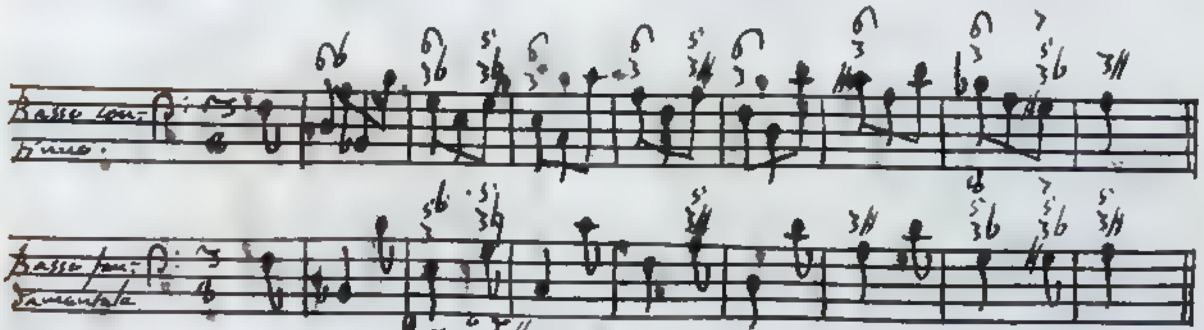
Passaggio dalla 13.za specia.



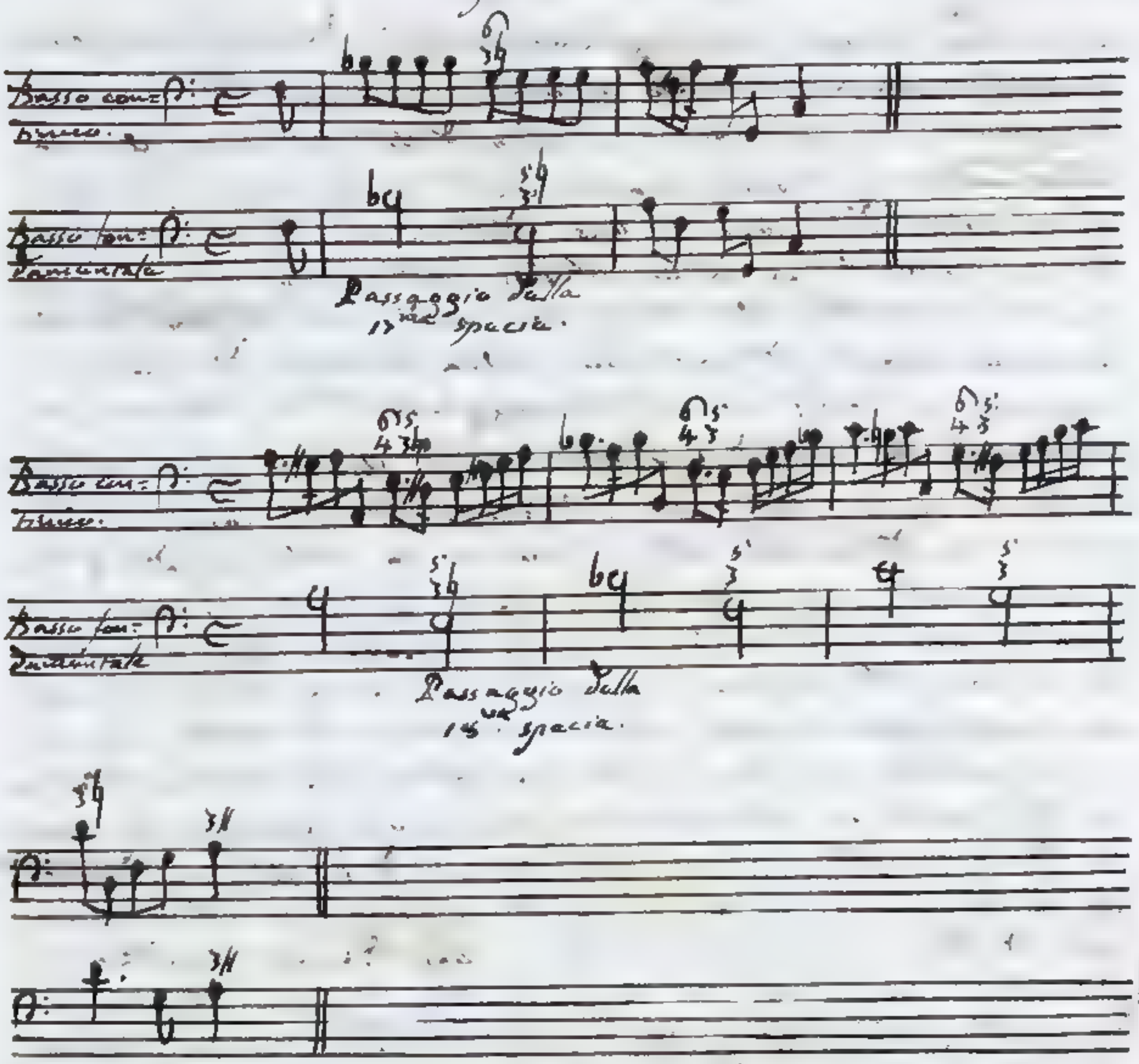
Passaggio dalla 14.ta specia.



Passag.io dalla 15.ta specia.



Passag.o dalla 16.ta specia



Potrebbe a qualcuno sembrare cosa strana, che essendosi per me bandito dal Contrappunto (Cap. 2, §. 6.) il passaggio $B_{3}^{5}\,7_{3}^{5}$, e qualunque altro ad esso simile, accompagnata $C_{3}^{5\,6}\,B6_{3}^{5}$, qualora si proceda da base a base; si trovi usato nel Basso continuo del secondo esempio il passaggio $C_{3}^{5\,6}\,B_{3}^{5}$ della quinta specie da corda fondamentale a fondamentale. Ma basta che egli richiami a memoria i motivi, per cui ho dato l'esclusione al passaggio $C_{3}^{5\,6}\,B6_{3}^{5}$ da base a base, e fatta la riflessione, che essi non hanno luogo nel passaggio $C_{3}^{5\,6}\,B_{3}^{5}$, resterà persuaso ben tosto, essersi rettamente il nostro passaggio adoperato dalla una alla altra corda fondamentale. A cagione dalle aggregate di tre discordini ho rigettato il passaggio $B_{3}^{5}\,7_{3}^{5}$, o sia $C_{3}^{5\,6}\,B6_{3}^{5}$ da base a base; perchè cioè da C^{4} a B^{6} vi è il passo melodico poco grato di Quinta ~~diminuita~~ minore all'insù, o di Quarta ~~superflua~~ maggiore all'ingiù; perchè il secondo B^{6}, che formava Quinta ~~diminuita~~ minore

con

con e nel primo accompagnamento e3^{6}, diviene per base, o pure Ottava nel secondo accompagnamento b6^{5}, il che fa maggiormente spiccare il piccante della mentovata Quinta ~~diminuita~~ minore; e perchè finalmente l'impressione, che resta nel sensorio del suono e base dell'antecedente accompagnamento e3^{6}, forma con b6 base del susseguente accompagnamento b6^{5} Quarta, o sia Undecima ~~superflua~~ maggiore, dissonanza acre, e di poco uso. Ora nessuno dei notati inconvenienti ravvisasi nel sassaggio e3^{56} B3^{5}. Da e a B si procede col salto … gradissimo di Ottava giusta all'insù, di Quarta giusta all'ingiù. Il suono b6, che corrisponde in Quinta ~~diminuita~~ minore ad e, non entra nell'accordo B3^{5} rigorosamente parlando, ma si tramuta in B, il quale sopra b6 cresce per un Semituono minore. Egli è vero che i suoni b6, B sono in qualche maniera unisoni; ma non può negarsi altresì, che il Semituono minore, per cui B supera b6, non diversifichi notabilmente il secondo suono dal primo, e non faccia in gran parte svanire la memoria del suono b6, e conseguentemente della Quinta ~~diminuita~~ minore e b6; trattandosi massime di un passaggio e3^{56} B3^{5} composto da due accompagnamenti su basi diverse fondate. Per ultimo il vestigio, che rimane nell'orecchio del suono e, risponde a B corda fondamentale del conseguente accompagnamento in Undecima, dissonanza assai più dolce della Undecima ~~superflua~~ maggiore, e moltissimo praticata dai Maestri di Contrappunto. (a)

§ 9. Intorno le cantilene usate nei surriferiti esempj dal loro celebre Autore vengono in acconcio le seguenti avvertenze. Quei passaggi, di cui trattiamo, che in cinque dei mentovati esempj principiano con un accompagnamento realmente consonante, sono tutti preceduti da una Cadenza propria o dei Tuoni regolari per Terza maggiore, o per Terza minore, ovvero loro derivati. I cinque esempj sono il quinto, il sesto, il settimo, il nono il decimo. Trai passaggi, che nei cinque esempj rimanenti hanno principio da un accompagnamento di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore, se ne contano due negli esempj terzo, e ottavo, ai quali precede una specie di Cadenza spettante ad un Tuono derivato. Agli altri tre passaggi contenuti negli esempj primo, secondo, e quarto non va innanzi

Cadenza

Cadenza di sorta veruna. In dieci esempj per tanto hanno luogo tre soli casi, in cui nessuna Cadenza precede i passaggi, dei quali facciam parola. Si usi per altro mandar la Cadenza in quella circostanza, in cui non possono appagare se non se imperfettissimamente l'udito; terminando essa Cadenza in un accordo di Terza minore e Quinta di ~~minore~~ minore conseguente in riguardo alla detta Cadenza, antecedente in riguardo ad uno de' nostri passaggi, che alla Cadenza immediatamente susseguente [illegible]

§ 10 Relativamente ai tempi della Battuta, ed alla spezzatura di essi tempi; in tre diversi modi si può disporre un dato passaggio. O il primo accordo si introduce in tempo cattivo, ed il secondo nel tempo buono immediatamente seguente, o tutti e due gli accordi si introducono in tempo buono, o finalmente si introduce il primo accordo in tempo buono, ed il secondo nel tempo cattivo contiguo. Nella prima ipotesi l'orecchio paragona distintamente tra loro gli accordi; nella seconda ipotesi vi pone una mediocre attenzione; e nella terza il confronto si fa alla sfuggita, ed in un modo assai secondario. Per capire di ciò la ragione, abbiansi varj tempi in serie alternatamente un cattivo, ed un buono, i quali poi nulla importa, che siano tempi di Battuta, o di spezzatura di essi tempi, che anche esse fanno figura di tempi buoni, e di tempi cattivi. Cadendo il primo tempo cattivo sul seguente tempo buono, e così pure il secondo tempo ~~buono~~ cattivo sul seguente secondo tempo buono, perciò è evidente, che un tale cadimento invita l'attenzione a confrontare con particolar attenzione quella coppia di accordi, uno de' quali all'altro si appoggia. Per conseguenza meno principale riuscirà il paragone fra il primo tempo buono, ed il secondo tempo cattivo contiguo; mercè che sì fatti tempi l'uno coll'altro per dir così non si rimpiazzano, ma sostenendo quello l'appoggio del primo tempo cattivo, questo tutto all'opposto cade sul secondo tempo buono. Medesima dica si è l'attenzione, che di porre l'orecchio nel paragonare due accordi, i quali siano stati introdotti in tempo buono, ed ognuno occupi per esempio una Battuta a tre tempi, o una mezza Battuta a quattro tempi. In fatti se vi sia una progressione di tempi buoni, non si assegnerà mai la ragione, per cui il secondo tempo buono si abbia da paragonare più distin-

tamente

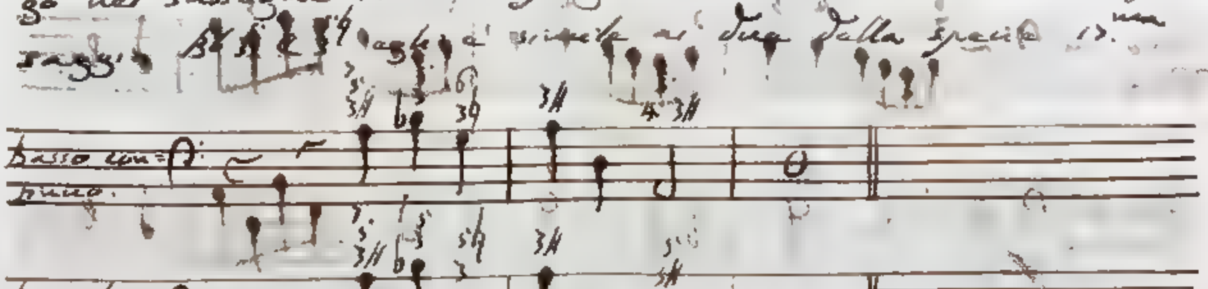
tamente col primo, che col terzo. Le premesse innegabili verità si capisce evidentemente, che quando occorra di porre in opera alcuna di que' passaggi, nei quali è di uopo di usar cautela, non si dovrà mai collocare in tempo cattivo il primo accompagnamento, ed il secondo nel conseguente tempo buono; onde mettendo le orecchie nel paragonare essi accordi una troppo distinta attenzione, non iscoprirà a chiaro lume la poca eleganza de' mentovati passaggi. Ottimo riuscirà lo adoperarsi tutto al contrario, assegnando al primo accordo il tempo buono, ed al secondo il tempo cattivo; il che si vede eseguito in sei dei sopra recati esempj. Sarà parimente lecito lo introdurre ambedue gli accordi in tempo buono, come negli esempj quarto, sesto, nono, e decimo; imperciocchè una tale ipotesi ha questo di buono, che il passaggio di poco uso non si mette in meglior vista da' due, uno antecedente, e l'altro conseguente, che hanno ad essere indispensabilmente nel numero di quelli, che si pongono in opera con franchezza.

§ 11. Osservisi anche usato negli esempj quinto, sesto, settimo, e decimo un altro artifizio, ed è, che fatto sentire il motivo in un dato tuono, si ripete lo stesso motivo in tuono subordinato, e si dispongono le cose di maniera, che il motivo antecedente finisca col primo degli accompagnamenti componenti uno de' nostri passaggi, ed il motivo susseguente cominci col secondo accompagnamento. Appartenendo essi accordi a motivi differenti, chiaro è comprendersi, che ancora per questo capo molto poco le orecchie de' paragonarli fra loro. Ma riuscendo troppo lunga, e sto per dire impossibile, da condursi a buon fine, sarebbe l'annoverare i ripieghi tutti, che possono rendere grati i passaggi, di cui si tratta. Egli è noto, che la buona modulazione dipende non dal puro passaggio da un accompagnamento all'altro, ma da molti antecedenti, e da parecchi altri che seguono. Ora se i passaggi considerati, e da considerarsi, i quali sono formati da due soli accompagnamenti, ascendono ad un numero assai grande; basta consultare le regole delle combinazioni per accertarsi, a quale esorbitante moltitudine giugnerebbero gli aggregati per esempio di otto, di dieci accompagnamenti. Anche alle regole medesime dee prescriversi il loro limite, imperciocchè

quando

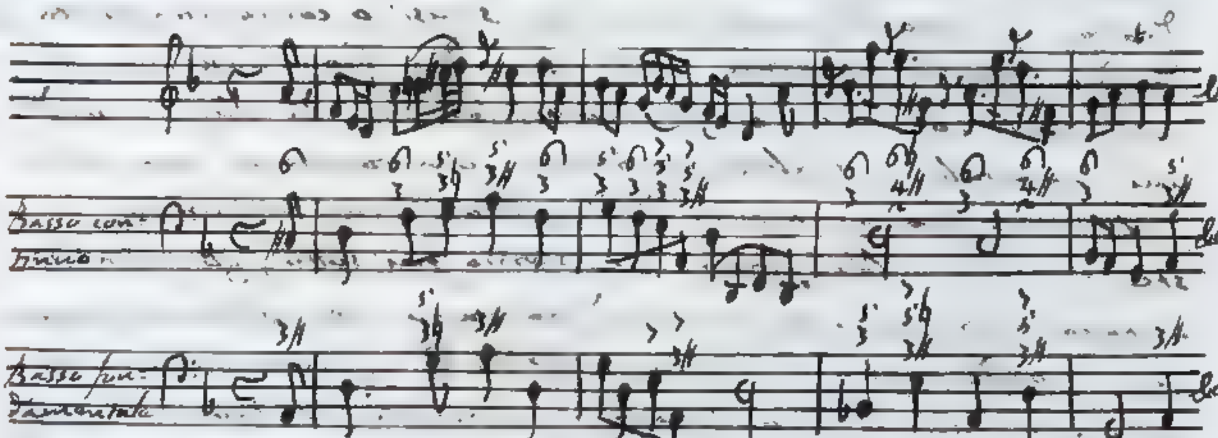
quando queste si vanno troppo moltiplicando, servono più di imbarazzo che di utile. Ho di proposito lasciato qualche cosa all' industria di chi compone, ne' un bravo Maestro di Contrappunto dee sdegnarsi di consultare talvolta il giudizio del senso; qualora si tratti di un qualche passo dubbio, in cui per altro un positivo disordine non si contenga.

§ 12. Invece di trattare dei nostri passaggi di dieci diverse specie colle avvertite, poteva assai quasi tutti esaurirsi (il che rispettivamente ad alcuni non è di reale rinnovare) siccome composti da due accompagnamenti uno naturale, e l'altro artificiale appartenenti o al medesimo Tuono, oppure a due Tuoni di differente natura, che accettano la stessa scala. In tal caso o non contenendosi ne' detti passaggi modulazione alcuna da Tuono a Tuono, o al più facendosi transito da un Tuono all' altro, che hanno comune la scala, cessa per questo capo il motivo di usarsi tanta consueta circospezione. Del passaggio dalla seconda alla quarta corda artificiale del Modo per Terza maggiore, il quale è simile ai dieci della specie 15.ª, ne ho parlato (Cap. 2, § 24.). Alla è la serie degli accompagnamenti antecedenti, e conseguenti, la quale serve di norma all' orecchio per giudicare, se uno de' nostri passaggi s'usi o come composto da due accordi naturali spettanti a due Tuoni, che non hanno la scala comune, o pure come formato da due accordi uno naturale, e l'altro artificiale, o a rovescio, proprj o dello stesso Tuono, o pure di due Tuoni, che hanno la stessa scala. Nel passo, che serve qui sotto, gli accordi antecedenti, e conseguenti dimostrano, che gli accompagnamenti: onde consta il passaggio B 6 5/3 E 5/3 appartengono il primo naturalmente, il secondo artificialmente al Tuono D per Terza minore. Si introduce nell' accompagnamento E 5/3 la sesta corda artificiale B, affinchè una parte acuta si muova da B a C♯ settima corda artificiale, la quale ha luogo nel susseguente accompagnamento A 5/♯. Il nostro passaggio B 6 E 5/3 adunque è simile ai dieci della specie 13.ma

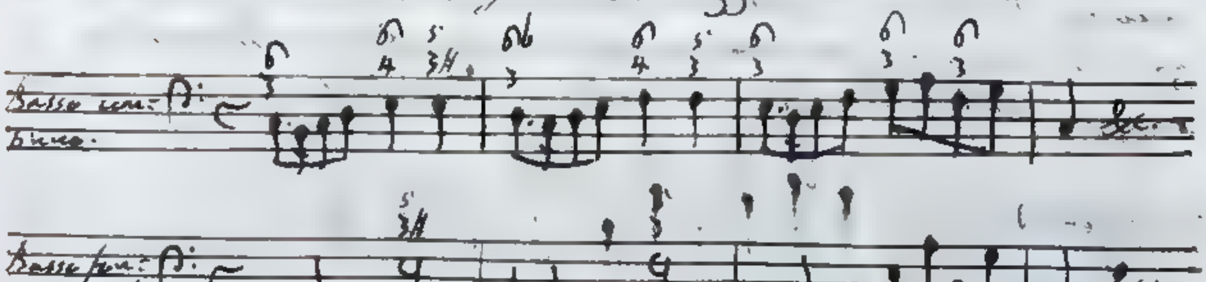


Ma giacchè abbiamo nominati i passaggi della specie 12.ma, richiamo alla memoria di chi legge, aver io fatta menzione (Cap. 2, § 9, § 10.) del passaggio $B6^5_3$ $C^5_{3\sharp}$ dalla seconda corda attribuita alla quinta corda naturale del Tuono A per Terza minore, a cui si assomigliano i due della specie 13.ma, purchè si dia luogo nel conseguente accompagnamento alla settima corda attribuita al ... Tuono per Terza minore. Quì veramente appartenente al Tuono A per Terza minore anche il passaggio inverso $C^5_{3\sharp}$ $B6^5_3$, col quale serbano similitudine quelli della specie 16.ma, sostituita nell'antecedente accompagnamento la settima corda attribuita alla naturale di quel Tuono per Terza minore, sulla di cui quinta corda il detto accompagnamento si fonda. Consideri chi legge i seguenti esempj. Il primo me lo ha somministrato la Sonata IX. delle Opera prima del Signor Tartini; e l'ho trasportato una Terza all'ingiù per adattarmi al passaggio $B6^5_3$ $C^5_{3\sharp}$. Gli esempj secondo, e terzo sono del P. M. Francescantonio Vallotti.

Esempio del passaggio $B6^5_3$ $C^5_{3\sharp}$, con cui si fa transito dal Tuono D al Tuono A amendue per Terza minore.

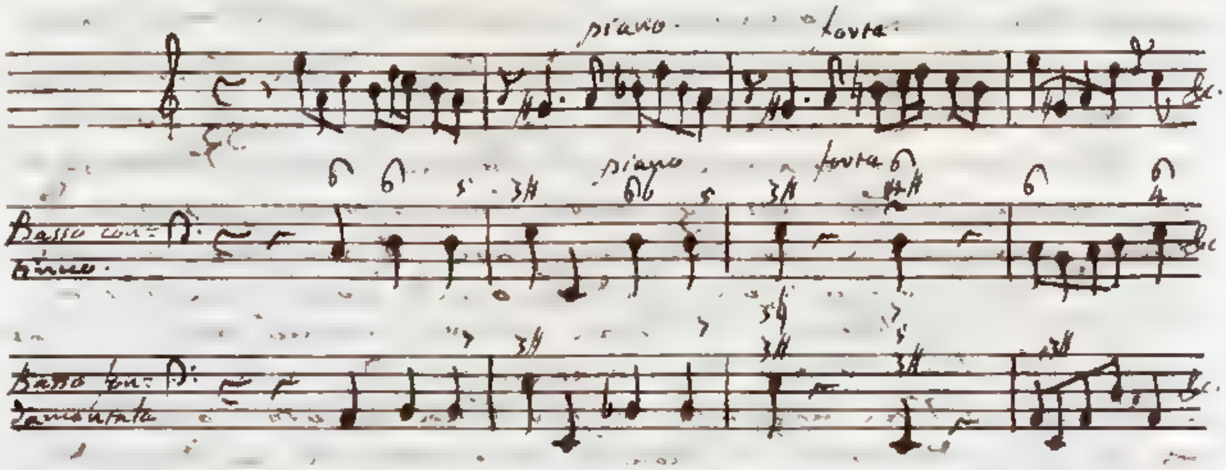


Esempio del passaggio $C^5_{3\sharp}$ $B6^5_3$, con cui si fa transito dal Tuono A per Terza minore al Tuono D per Terza maggiore.



Esempio

Esempio de' passaggi $C^{3\sharp}B^{6\natural}$, $B^{6\,5}_{3}C^{3\sharp}$ avvertiti alternatamente appartenenti al Tuono A per Terza minore.

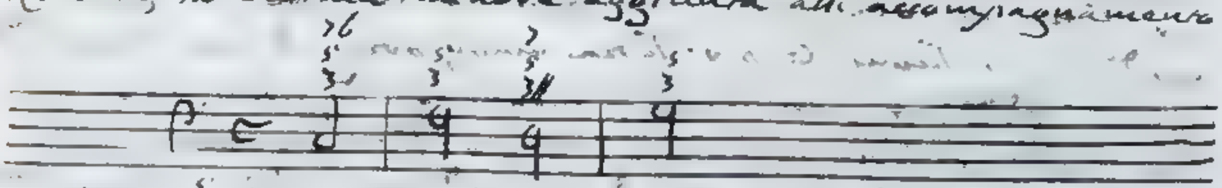


§ 23. Per non lasciare addietro cosa veruna, che riguardar possa i passaggi formati da due fra' medesimi accompagnamenti di Terza e Quinta, che constano di suoni soltanto proprj della scala naturale dei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, e da' loro subordinati, io dirò essere altri diversi passaggi oltre quelli, che per me sono stati nominati nel presente, e nei due precedenti Capitoli. Alcuni di questi nascono dal far transito da ciascuno degli accordi $B6^{5}_{3}$, G^{5}_{36}, C^{56}_{3} a ciascuno degli accordi $D^{3\sharp}$, $B^{5\sharp}_{3}$, $F\sharp^{5}_{3}$; ed in pari numero ci si presentano qualora a rovescio si proceda da qualunque fra i secondi accompagnamenti a qualunque fra i primi. Ho avvertito (§ 1.) appartenere in siffatta guisa ai Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore gli accordi $B6^{5}_{3}$, G^{5}_{36}, C^{56}_{3}, che nessuno di essi è naturalmente comune ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. Non altrimenti non si trova accordo alcuno fra i tre $D^{5}_{3\sharp}$, $B^{5\sharp}_{3}$, $F\sharp^{5}_{3}$ proprj dei Tuoni G per Terza maggiore, E per Terza minore, che competa naturalmente ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. Il perchè i nostri passaggi si supporranno composti da due naturali accompagnamenti, i quali convengono a Tuoni, che non sono unicamente subordinati ai Tuoni in figura di principali ossia Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore, non si contano nel numero dei loro subordinati i Tuoni G per Terza maggiore, E per Terza minore. Addossato parimente il carattere di principali ai Tuoni G per Terza maggiore, E per Terza minore, non accettano questi in qualità di subordinati i due Tuoni F

per

per Terza maggiore, D per Terza minore. Se la cantilena avesse per fondamento uno fra i quattro Tuoni F, G, per Terza maggiore, D, E per Terza minore, ho altrove (Lib. I Cap. 61, § 5.) fatta l'osservazione, che intollerabile riuscirebbe il trasferirsi immediatamente dai Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore ai due G per Terza maggiore e per Terza minore; o a rovescio, e che non senza difetto sarebbe il passaggio dagli uni agli altri Tuoni estremi per via dei Tuoni intermezzi C per Terza maggiore, A per Terza minore. Essendo poi la composizione fondata o sul Tuono C per Terza maggiore, o sul Tuono A per Terza minore, ottimo riesce il passaggio dai Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore ai due G per Terza maggiore, E per Terza minore, o al contrario col mezzo dei nominati Tuoni C, A; atteso che modulando per esempio dal Tuono F al Tuono C ambidue per Terza maggiore, altro non si fa che restituirsi da un Tuono subordinato al principale; e modulando da C a G, torna ad isvagarsi dal Tuono principale ad un altro subordinato. Ma nella stessa ipotesi, che sia principale o il Tuono C per Terza maggiore, o il Tuono A per Terza minore, un cattivissimo effetto produce il passare immediatamente o dai Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore ai due Tuoni G per Terza maggiore, E per Terza minore, o a rovescio da questi a quelli. La ragione si è, perchè un passaggio immediato da un Tuono all'altro suppone una qualche subordinazione fra essi due Tuoni; la quale non verificandosi fra la coppia dei Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore; G per Terza maggiore, E per Terza minore, ne segue per conseguenza essere vietato un immediato transito o dai primi ai secondi, o dai secondi ai primi: e contenendosi sempre una sì fatta modulazione nei divisati passaggi, di cui favello, egli è chiaro meritar essi il bando dalla musica composizione.

§ XIII. Nè mi si faccia l'opposizione, che trovandosi spesso nelle opere dei bravi Maestri il seguente passo, che nel presente Capitolo (§ 5.) ho messo sotto gli occhi dei Lettori; la Settima minore aggiunta all'accompagnamento

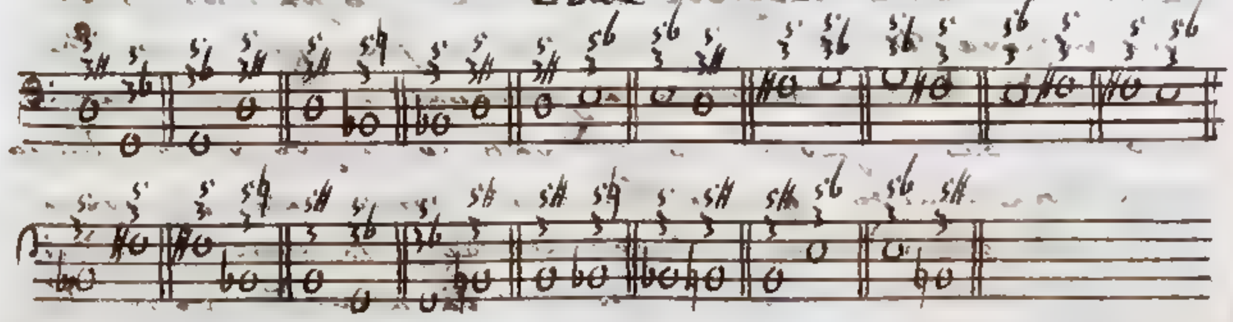


perfetto C^5, la quale è formata dal suono B♭ proprio della

scala

scala del Tuono F per Terza maggiore; si dice essere il movimento da C $^{6}_{3}$ ad F $^{5}_{3}$ una Cadenza perfetta nel Tuono F: ma anche il passaggio da D $^{5}_{3\sharp}$ a G $^{5}_{3}$ è una Cadenza nel Tuono G per Terza maggiore; dunque quando mi muovo da F $^{5}_{3}$ a D $^{5}_{3\sharp}$, fo un immediato transito dal Tuono F al Tuono G anch'esso per Terza maggiore, i quali non sono immediatamente subordinati. Nel citato paragrafo quivi si ritroverà la soluzione del sovrapposto discorso, la quale chiara ci si affaccia, qualora riflettasi, che l'accompagnamento F $^{5}_{3}$ è commune a due Tuoni F, C ambo per Terza maggiore. Non può negarsi, il passo C $^{6}_{3}$ F $^{5}_{3}$ è una Cadenza perfetta nel Tuono F per Terza maggiore, e vi è assolutamente ad esso passo l'accompagnamento F $^{5}_{3}$ al nominato Tuono appartenente. Mentre poi io procedo da F $^{5}_{3}$ a D $^{5}_{3\sharp}$, non considero più l'accordo F $^{5}_{3}$ come proprio del Tuono F per Terza maggiore, ma bensì come spettante al Tuono susseguente C. Ecco adunque che non immediatamente, ma col mezzo del Tuono C si fa transito dal Tuono F al Tuono G amendue per Terza maggiore nello esempio allegato; il quale in tanto è buono, in quanto che l'accordo F $^{5}_{3}$ può assumersi prima come proprio del Tuono F per Terza maggiore, indi come proprio del Tuono C per Terza maggiore. Una pari difesa non hanno i diciotto passaggi da me rigettati, siccome quelli che constano di due accompagnamenti, nessun de' quali è commune a' Tuoni rispettivi C per Terza maggiore, A per Terza minore. Nel disporre in serie i nostri diciotto passaggi ho la sola mira, che negli altri precedano que' dodici, ne' quali hanno luogo gli accompagnamenti D $^{5}_{3\sharp}$, A $^{5}_{3\sharp}$ accoppiati con G $^{6}_{3}$, B♭ $^{5}_{3}$, C $^{6}_{3}$, e ciò in grazia della cosa, che son per dire.

Passaggi erronei, e da escludersi dal Contrappunto; perchè modulano da un Tuono all'altro, fra i quali non passa una vicendevole subordinazione.

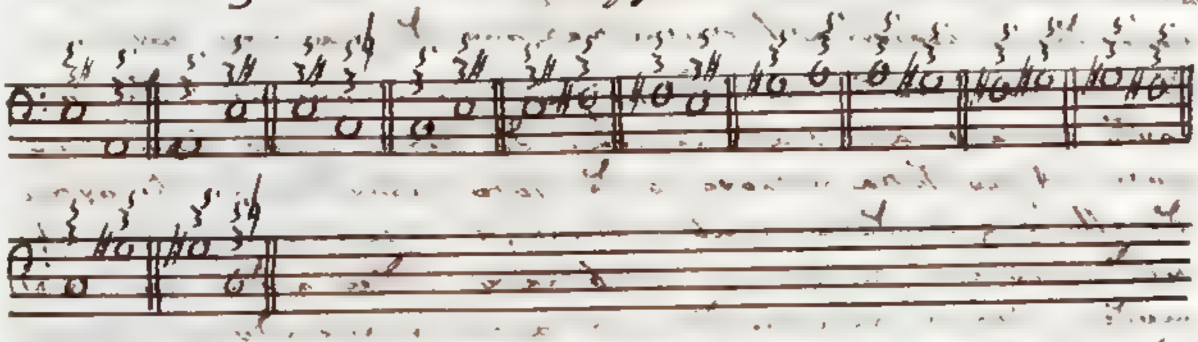


§ 45. Acciocchè il Lettore non prenda equivoco, si deve avvertire essere viziosi tutti i sovrapposti diciotto passaggi nella supposizione, che la cantilena abbia per fondamento o il Tuono C per Terza maggiore, o il Tuono A per Terza minore, e che gli accordi componenti essi passaggi siano interamente formati di corde proprie della scala naturale del Tuono, a cui appartengono. Per altra cangiata ipotesi, e supponendo che la composizione abbia per base un qualche altro Tuono diverso dai nominati, que' dodici passaggi sovrapposti agli altri, nei quali ci entrano gli accompagnamenti $D^{5}_{3}4$, $F\sharp^{5}_{3}$, $G^{5}_{3}6$, $B\flat^{5}_{3}$, $E^{5}_{3}6$, possono essere tutti buoni, e qualcuno di essi di grande squisitezza dotato. Si contenti il Lettore, ch'io provi poter competere i dodici mentovati passaggi al Tuono G per Terza minore. Gli accordi $G^{5}_{3}6$, $B\flat^{5}_{3}$ sono naturalmente proprj di detto Tuono. Gli accompagnamenti poi $E^{5}_{3}6$, $D^{5}_{3}4$, $F\sharp^{5}_{3}$ gli appartengono artifizialmente, avendo in essi luogo le corde artifiziali sesta E, settima F♯. Quindi giacchè il Tuono G per Terza minore ha subordinazione ai cinque F, B♭, E♭ per Terza maggiore, D, C per Terza minore, ed i detti cinque Tuoni riconosce come subordinati; su qualunque dei descritti sei Tuoni si fondi la cantilena, sono buoni i passaggi formati dagli accordi $D^{5}_{3}4$, $F\sharp^{5}_{3}$, $G^{5}_{3}6$, $B\flat^{5}_{3}$, $E^{5}_{3}6$ o naturalmente, o artifizialmente al Tuono G per Terza minore spettanti. Or ecco evidentemente il perchè gli stessi passaggi, i quali in relazione ad alcuni Tuoni son difettosi, in relazione poi ad altri Tuoni vadano ammessi. Essendo la composizione scritta o nel Tuono C per Terza maggiore, o nel Tuono A per Terza minore, debbono rigettarsi i sovrapposti diciotto passaggi, che si suppongono composti di due accompagnamenti naturali, perchè contengono una vietata modulazione da Tuono a Tuono non mutuamente subordinati. Che se il Tuono principale della composizione sarà uno fra i tre per Terza maggiore F, B♭, E♭, o fra i tre per Terza minore D, G, C, i primi dodici passaggi scelti dal numero dei diciotto avranno la prerogativa di essere tutti più o meno buoni; perchè considerati come proprj del Tuono G per Terza minore, questo Tuono o è principale, o pure al principale subordinato. Vegga chi legge la serie di dodici passaggi simili ai nominati formati da accordi proprj del

Tuono

Tuono A per Terza minore; ed applichi al Tuono G per Terza
minore quello che ho detto qui che sono per dire del Tuono
A modello, e normale di tutti i Tuoni per Terza minore.

Dodici passaggi formati da accordi proprj dello
Tuono A modello di tutti i Tuoni per Terza mi-
nore, e simili agli altrettanti, che precedono
degli altri nella corrispondente serie.



§. 16. Varj dei sudetti passaggi possono ancora spar-
gersamente in ciascun sottentrare aspetto differente da quello,
che abbiamo considerato qui. In cambio di appartenere in-
teramente al Tuono G per Terza minore possono servire
a far transito dal detto Tuono ad un subordinato, o vice-
versa. I due passaggi $D^{3\sharp}$ $A\flat^{6\,5\,4}$, $A\flat^{6\,5}$ $D^{3\,4}$ per lo più si mo-
dulare dal Tuono G per Terza minore al Tuono A♭ per Ter-
za maggiore, o dal Tuono A♭ per Terza maggiore al Tuono G
per Terza minore, i quali Tuoni hanno comune la medesi-
ma scala naturale. Superiormente (Cap. 2. §. 19.) ho fatta
menzione del passaggio $D^{3\sharp}$ $C^{5\,4}$ simile al primo dei due
sovrascritti $D^{3\sharp}$ $A\flat^{6\,5\,4}$, ed ho asserito trasferirsi esso dal Tuono
A per Terza minore al Tuono C per Terza maggiore, i quali
accettano la stessa scala. In fatti i esempj del Padre Cale-
gari, che io ho veduto, contiene una sì fatta modulazione.
Anche col passaggio $A\flat^{6\,5}$ $G^{\sharp 3\,5}$ si fa transito quasi sempre
dal Tuono A♭ per Terza maggiore al Tuono G per Terza mi-
nore. L'accompagnamento $C^{3\,5\,6}$, che ha luogo in quattro
passaggi, conviene naturalmente ai Tuoni C per Terza mag-
giore, D per Terza minore, e quando in tale figura si adopri,
svariano i detti passaggi o da uno dei nominati Tuoni al
Tuono G per Terza minore, o pure al contrario da questo
ultimo Tuono ad uno dei due primi. Ma non è questo
il sito di ravvisare minutamente gli aspetti tutti, che son
atti a prendere i dodici nostri passaggi. Concludo adun-
que, che non saranno quasi mai totalmente esclusi dal

Contrappunto; qualora si adoprino come formati da due accordi spettanti o allo stesso Tuono, ovvero a due Tuoni, fra i quali passa una vicendevole subordinazione.

§ 15. Prima di inoltrarmi a trattare distintamente dei passaggi più speciali, giudico cosa utile il brevemente ricapitolare i passaggi tutti naturali, di cui finora ho fatto parola. Nel presente, e nei due superiori Capitoli ella è stata da me eseguita la enumerazione dei passaggi formati da due fra i radicali accordi, i quali sono composti di sole corde spettanti alle scale naturali dei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, e de' loro subordinati; e ricorrendo alla regola delle combinazioni, ci insegnano questa che tredici termini si possono combinare a due a due in 156 modi. Ora al numero di 156 appunto ascendono i passaggi sin al presente considerati; ed io per vie più illustrare le cose dette, e perchè il lettore se le imprima maggiormente nella memoria, mi accingo ora a dimostrarlo.

§ 16. Ho detto (Capo I, § 5), che sei sono i passi, che possono mai farsi dall'uno all'altro dei tre accompagnamenti $C3^{5}$, $G3^{5}$, $D3^{5}$, dai quali dipende l'origine del Tuono C per Terza maggiore. Infatti tre termini a due a due in sei diverse maniere e non più possono combinarsi. Per la stessa ragione sei si numereranno i passaggi, che possono farsi dall'uno all'altro dei tre accordi $G3^{5}$, $D3^{5}$, $C3^{5}$ generatori il Tuono subordinato G per Terza maggiore, ed al numero parimente di sei monteranno i mutui possibili passaggi dall'uno all'altro dei tre accordi $F3^{5}$, $C3^{5}$, $B\flat 3^{5}$, dai quali trae l'origine il Tuono subordinato F per Terza maggiore. Ma perchè il Tuono principale C ha i due accompagnamenti $C3^{5}$, $G3^{5}$ comuni col Tuono similmente subordinato G, ed i due $C3^{5}$, $F3^{5}$ comuni coll'altro Tuono simile subordinato F, e due termini a due a due in due soli modi combinare si possono, ne seguita che i due Tuoni C, G per Terza maggiore avranno comuni i due passaggi $C3^{5}$ $G3^{5}$, $G3^{5}$ $C3^{5}$; e che i due passaggi $C3^{5}$ $F3^{5}$, $F3^{5}$ $C3^{5}$ apparterranno del pari ai due Tuoni per Terza maggiore C principale, ed F subordinato. Quindi in massa contando tutti e tre i Tuoni per Terza maggiore C principale, G, ed F subordinati, i passaggi fra loro diversi dei quali parlo, ascendono al numero di 14. Si applichi un

consimile

considerile variocontro ai tre Tuoni per Terza minore A principale, E, D subordinati; e si scoprirà che egualmente sono gli passi, che possono muoversi dall'uno all'altro dei tre accompagnamenti generanti o il Tuono A, o il Tuono E, o il Tuono D.

Si è già nel Capitolo 8 fatto per una osservazione, in nove diverse guise potersi far transito dai tre accordi $C3^5$, $G3^5$, $F3^5$ producenti il Tuono C per Terza maggiore ai tre $A3^5$, $E3^5$, $D3^5$ producenti il Tuono A per Terza minore, il quale si accorda col detto Tuono C nell'accettare la stessa scala. Non altrimenti nove sono i passi, che possono muoversi dai tre accordi $G3^5$, $D3^{\sharp}$, $C3^5$, che danno l'origine al Tuono G per Terza maggiore, ai tre $E3^5$, $B3^{5\sharp}$, $A3^5$, che danno l'origine al Tuono E per Terza minore, i quali Tuoni hanno comune la scala: e nove pure si contarano i passaggi dai tre accompagnamenti $F3^5$, $C3^5$, $B\flat 3^5$ ai tre $D3^5$, $A3^5$, $G3^{5b}$, fra i quali i primi generano il Tuono F per Terza maggiore, ed i secondi il Tuono D per Terza minore; che adottano una stessa scala. Per la qual cosa i mentovati passaggi in tutti monterebbero al numero di 27. Ma essendo gli accompagnamenti $C3^5$, $G3^5$ comuni ai due Tuoni per Terza maggiore C principale, G subordinato, e così pure i due accordi $A3^5$, $E3^5$ appartenendo egualmente ai due Tuoni per Terza minore A principale, E subordinato, e potendosi da due termini a due altri procedere in quattro varie maniere, ne seguita per conseguenza, che i quattro passaggi $C3^5A3^5$, $C3^5E3^5$, $G3^5A3^5$, $G3^5E3^5$ hanno del pari luogo e fra i nove dai tre accompagnamenti $C3^5$, $G3^5$, $F3^5$ generanti il Tuono C per Terza maggiore, ai tre $A3^5$, $E3^5$, $D3^5$ generanti il Tuono A per Terza minore, e fra i nove dai tre accompagnamenti $G3^5$, $D3^{\sharp}$, $C3^5$ generanti il Tuono G per Terza maggiore, ai tre $E3^5$, $B3^{5\sharp}$, $A3^5$ generanti il Tuono E per Terza minore. Per un simil motivo, cioè che gli accompagnamenti $C3^5$, $F3^5$ entrano nella produzione dei Tuoni C, F per Terza maggiore, e gli altri due $A3^5$, $D3^5$ nella produzione dei Tuoni A, D per Terza minore, i quattro passaggi $C3^5A3^5$, $C3^5D3^5$, $F3^5A3^5$, $F3^5D3^5$ si contano e nel numero dei nove dai tre accompagnamenti $C3^5$, $G3^5$, $F3^5$ propri del Tuono C per Terza maggiore ai tre $A3^5$, $E3^5$, $D3^5$ propri del Tuono A

per

per Terza minore; e nel numero di passaggi parimente nove, che fanno transito dai tre accordi D3e, G3e, A63e proprj del Tuono E per Terza maggiore ai tre D3e, A3e, G3e proprj del Tuono D per Terza minore. Dalle cose dette si cava la conseguenza, che non 27, ma bensì 19 sono i passaggi diversi, che ci si presentano, qualora si voglia procedere dai rispettivi tre accordi generanti i Tuoni per Terza maggiore C principale, G, E subordinati agli altri tre accordi, dai quali producesi la scala dei Tuoni per Terza minore A principale, a, D subordinati, identiche la prima colla scala del Tuono C per Terza maggiore, la seconda colla scala del Tuono G per Terza maggiore, la terza colla scala del Tuono E per Terza maggiore. Nello stesso citato luogo (Cap. 2, §1.) ho pure fatta menzione dei passaggi riversi dei precedenti, i quali si muovono dai tre accompagnamenti generanti un Tuono per Terza minore ai tre generanti un Tuono per Terza maggiore, i quali Tuoni hanno comune la scala. Messi per tanto a confronto i tre Tuoni per Terza minore A principale, a, D subordinati, i tre Tuoni per Terza maggiore C principale, G, E subordinati; egli è chiaro che i passaggi fra loro diversi, dei quali si parla, sono 19, cioè tanti e quanti i loro reciprochi.

§ 20. Dal soprannominato paragrafo primo del Cap. 2. abbiamo imparato, che sei sono i passaggi, i quali dagli altrettanti accompagnamenti tre per Terza maggiore, altre per Terza minore formanti due Tuoni, che hanno comune la scala, procedono ad un accompagnamento di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore, il quale compete ad un accordo, ch'è la settima del Tuono per Terza maggiore, e la seconda del Tuono per Terza minore. Conseguentemente sei pure si numerano i passaggi reciprochi dei nominati, i quali dal detto accompagnamento di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore ai sei accompagnamenti tre per Terza maggiore, altre per Terza minore si muovono. Considerate le tre coppie di Tuoni uno per Terza maggiore, ed altro per Terza minore C, A principali, G, a; E, D subordinati, ognuna di esse si appropria i dodici passaggi, dei quali presentemente si tratta, ed io nel citato Capitolo ho fatta menzione di quei dodici soli, che appartengono ai Tuoni C, A norma, e modello,

quello

quello di tutti i Tuoni per Terza maggiore, questo di tutti i Tuoni per Terza minore. Ma non essendo veruno de' nostri passaggi spettanti ad una data coppia di Tuoni, comune ad un'altra coppia; perchè l'accompagnamento di Terza minore e Quarta diminuita, che ci entra in tutti i dodici passaggi propri di una data coppia di Tuoni, non si accomuna ad un'altra coppia; i passaggi de' quali tratteremo ascenderanno al numero di 312.

18 §. 22. Ventisei parimente si numerano i passaggi, i quali in un modo fra i leciti il più composto procedono o dal Tuono principale ai subordinati, o all'opposto dai subordinati al principale, come ricavasi dal paragrafo primo del presente Capitolo. Finalmente 14. sono i passaggi viziosi, che modulano da un Tuono all'altro non subordinato, de' quali ultimamente (§.13, §.14.) ho fatto parola. Osservi il Lettore disposti ordinatamente nella seguente Tavola i passaggi tutti da me brevemente recapitolati, i quali come ho asserito (§.17.) ascendono al numero di 356.

Passaggi dall'uno all'altro de' 12. accompagnamenti naturali propri de' Tuoni C, G, F per Terza maggiore, A, E, D per Terza minore.

Passaggi da un accordo all'altro di que' tre, donde trae l'origine uno de' Tuoni C, G, F per Terza maggiore ... num.ro 14

Passaggi da un accordo all'altro di que' tre, donde trae l'origine uno de' Tuoni A, E, D per Terza minore ... num.ro 14

Passaggi da un accordo, che entra nella produzione di un Tuono per Terza maggiore, ad uno che entra nella produzione del Tuono per Terza minore adottante la medesima scala ... num.ro 19

Passaggi ricavati da' precedenti da un accordo proprio di un Tuono per Terza minore ad uno proprio del Tuono per Terza maggiore adottante la stessa scala ... num.ro 19

Passaggi da' sei accompagnamenti generanti due Tuoni uno per Terza maggiore, l'altro per Terza minore, che hanno comune la scala, ad un accompagnamento

compagnamento di Terza minore e quinta di ~~minima~~ minore corrispondente alla corda settima del Tuono per Terza maggiore, seconda del Tuono per Terza minore, ed al contrario dall'ultimo accompagnamento ai sei primi numeri num.ro 36

Passaggi che modulano in un modo fra i Tuoni il meno semplice dal Tuono principale ai subordinati, per a rovescio num.ro 36

Passaggi inversi, che modulano da un Tuono all'altro, e fra i quali non passa subordinazione, num.ro 36

Somma num.ro 1526

Capitolo quarto.

Si annoverano gli accordi artifiziali, e si stabiliscono alcuni Canoni, che servono di scorta per il buon uso dei passaggi, nei quali essi accordi artifiziali hanno luogo.

§ 1. Dopo aver in tre Capitoli diffusamente trattato dei passaggi composti da due fra i tredici accompagnamenti naturalmente spettanti ai Tuoni C per Terza maggiore A per Terza minore, ed a' loro subordinati, egli è di uopo avanzare cammino, e farci a considerare a parte a parte, e distintamente anche quei passaggi, nei quali hanno luogo gli accompagnamenti artifiziali dei nominati Tuoni. E giacchè nei Capitoli primo, e secondo ho mostrato a chi legge la vera origine di tutti gli accompagnamenti artifiziali, giudico necessario il ravvivarne la memoria col mezzo d'una breve enumerazione. La settima corda artifiziale, per esempio G♯ relativamente al Tuono A per Terza minore, è stata introdotta in Musica a cagione della Cadenza, e per imitare artifiziosamente nel Modo per Terza minore quel naturel Semituono, per cui nel Modo per Terza maggiore si ascende, o si discende dalla settima corda all'ottava, dall'ottava corda alla settima. Essa corda artifiziale G♯ ha luogo in tre diversi accompagnamenti, cioè $E^{3\sharp}$, $G\sharp^{3}$, $C^{5\sharp}$. La Cadenza perfetta, la Contraccadenza, la Cadenza dalla quarta alla quinta corda, ed altresì quella specie di Cadenza dalla seconda alla quinta corda, che il Tuono A per Terza minore

quando

prende in prestanza dal Tuono derivato E, hanno dato l'adito nel Contrappunto all'accompagnamento E$^{5\#}$ principalissimo fra gli artificiali. L'accordo G#^{5} trae la sua origine dalla Cadenza, che si trasferisce dalla settima corda all'ottava, la qual Cadenza il Tuono A per Terza minore si assume dal Tuono derivato D, rispettivamente a cui si muove dalla quarta alla quinta corda. Conciossiachè l'accompagnamento C$^{5\#}$ di Terza maggiore e Quinta superflua non entri in veruna Cadenza o strettamente propria del Tuono A per Terza minore, o chi esso Tuono prenda in prestito dai Tuoni derivati; io ho dedotta la primaria sua introduzione nelle composizioni di Musica da quei due passaggi E$^{5\#}$ C$^{5\#}$, G#^{5} C$^{5\#}$, che più mitigano il piccante della Quinta superflua C G#, facendola sentire preparata.

§ 2. Ammessa la settima corda artificiale G#, si rende parimente necessaria la sesta corda artificiale F# in quegl'incontri, ne' quali fa di mestieri schivare l'intonazione di Seconda superflua F G#, o pure G# F, intervallo per cui differiscono la sesta corda naturale F e la settima artificiale G#. Gli accompagnamenti, ne' quali ha luogo la sesta corda artificiale F# senza compagnia d'altra corda artificiale, sono i tre seguenti D$^{5\#}$, B$^{5\#}$, F#^{5}. I sei accompagnamenti finora ricordati io gli soglio chiamare del primo genere; perchè le corde artificiali settima e sesta, che in essi c'entrano, sono espressamente necessarie al Modo per Terza minore, quando si voglia adoprare come principale, o come ad uno principale subordinato, e non piuttosto come derivato dal corrispondente Modo per Terza maggiore, che accetta la stessa scala. Gli altri accompagnamenti artificiali, de' quali mi resta da far parola, io gli denomino del secondo genere; perchè le corde artificiali quarta, e seconda, che in essi si insinuano, riescono più utili che necessarie, di maniera che senza il loro ajuto la composizione, quantunque in alcuni incontri meno leggiadra, ha però sempre per così dire il suo senso.

§ 3. Ambedue i Modi per Terza minore, e per Terza maggiore hanno la loro quarta corda artificiale, la quale cresce sopra la naturale per un minor Semituono.

D#

D♯, F♯ sono le rispettive quarte corde artifiziali dei Tuoni A per Terza minore, e C per Terza maggiore, che si considera sempre come modello, e norma di tutti i Tuoni loro simili. La quarta corda artifiziale è stata principalmente accettata in Musica per rendere viè più concludente la Cadenza dalla quarta alla quinta corda. E quindi nel Tuono A per Terza minore si sono introdotti gli accompagnamenti artifiziali D♯ $^{6}_{3♯}$, D♯ $^{5}_{3♯}$, e nel Tuono C per Terza maggiore l'accompagnamento artifiziale F♯ $^{5}_{3}$. Il conformare la Cadenza dalla seconda alla quinta corda nei movimenti di Semituono colla Cadenza perfetta del Modo per Terza maggiore, ha parimente aperto l'adito nel Contrappunto alla quarta corda artifiziale. Con tal mezzo il Tuono A per Terza minore si è arricchito degli accompagnamenti B $^{6}_{3♯}$, B $^{5♯}_{3♯}$, il Tuono C per Terza maggiore dell'accompagnamento D $^{5}_{3♯}$.

§ 4. La seconda corda artifiziale, soltanto propria del Modo per Terza minore, deriva al contrario di tutte l'altre corde artifiziali dalla seconda corda naturale per un minor Semituono. Relativamente al Tuono A per Terza minore la seconda corda artifiziale è B♭. Col mezzo di essa la Cadenza B♭ $^{6}_{3}$ E $^{5}_{3♯}$ dalla seconda alla quinta corda si rende simile in riguardo all'armonia alla Cadenza perfetta del Modo per Terza maggiore, senza che si ponga mano in quel natural Semituono F E, per cui una parte acuta si muove da F Quinta dell'antecedente accompagnamento B♭ $^{6}_{3}$ ad E base, o pure Ottava dell'accompagnamento conseguente E $^{5}_{3♯}$. La seconda corda artifiziale non si adopera, salvo che nel solo accompagnamento B♭ $^{6}_{3}$. E qui cade in acconcio lo stabilire una legge, cioè che le corde artifiziali del secondo genere, siccome non precisamente necessarie ai Modi per Terza maggiore, e per Terza minore, si usano in quegli unici accompagnamenti, nei quali si sono introdotte in grazia della Cadenza. Nell'accompagnamento B $^{5}_{3}$ per esempio considerato come spettante al Tuono C per Terza maggiore, io non sostituirò mai alla quarta corda naturale F l'artifiziale F♯; perchè non ci è veruna Cadenza del nominato Tuono, che una sì fatta alterazione richieda. Metto sotto gli occhi dei Lettori le corde tutte, ed accompagnamenti artifiziali

spettanti

spettanti ad ognuno de' sei Tuoni A, E, D per Terza minore, C, G, F per Terza maggiore. I tre primi Tuoni si appropriano accompagnamenti artifiziali di due generi, cioè a dire a quelli, in cui non c'entrano altre corde artifiziali, salvo che le due del primo genere settima, e sesta; e quelli, in cui hanno luogo le corde artifiziali del secondo genere quarta, e seconda. Ciascuno dei tre Tuoni per Terza maggiore C, G, F ammette una sola corda artifiziale del secondo genere, ch'è la quarta, la quale in due diversi accompagnamenti si insinua appartenenti al secondo genere degli artifiziali.

Corde artifiziali del Tuono A per Terza minore.

Del primo genere. — Del secondo genere.

7ma G♯ — 6ta F♯ — 4ta D♯ — 2da B♭

Accordi artifiziali, e fondamentali del primo genere propj del Tuono A per Terza minore.

$C^{5\flat}_{3\sharp}$ — $G\sharp^{}_{3}$ — $C^{5\sharp}$ — $D^{5}_{3\sharp}$ — $B^{5\sharp}_{3}$ — $F\sharp^{5}_{3}$

Accordi artifiziali, e fondamentali del secondo genere propj del Tuono A per Terza minore.

$D\sharp^{5}_{3\sharp}$ — $D\sharp^{5\sharp}_{3\sharp}$ — $B^{5\flat}_{3\sharp}$ — $B^{5\sharp}_{3\sharp}$ — [illegible] — $B\flat^{5}_{3}$

Corda artifiziale del Tuono C per Terza maggiore.

del secondo genere

4ta F♯

Accordi artifiziali del secondo genere, e fondamentali propj del Tuono C per Terza maggiore.

$F\sharp^{5}_{3}$ — $D^{5}_{3\sharp}$

Corde artifiziali del Tuono E per Terza minore.

Del primo genere — Del secondo genere

7ma D♯ — 6ta C♯ — 4ta A♯ — 2da F.

Accordi artifiziali del primo genere, e fondamentali propj del Tuono E per Terza minore.

$B^{5\sharp}_{3\sharp}$ — $D\sharp^{5}_{3\sharp}$ — $G^{5\sharp}_{3}$ — $A^{}_{3\sharp}$ — $F\sharp^{5\sharp}_{3}$ — $C\sharp^{5}_{3}$

Accordi artifiziali del secondo genere, e fondamentali propj del Tuono E per Terza minore.

$A\sharp^{5}_{3\sharp}$ — $A\sharp^{5}_{3\sharp}$ — $F\sharp^{5\flat}_{3\sharp}$ — $F\sharp^{5\sharp}_{3\sharp}$ — F^{5}_{3}

Corda artifiziale del Tuono G per Terza maggiore

del secondo genere

4ta C♯

Accordi artifiziali del secondo genere, e fondamentali propj del Tuono G per Terza maggiore

$C\sharp^{5}_{3}$ — $A^{5}_{3\sharp}$

Corde

Corde artificiali del Tuono D per terza minore.

Dal primo genere / Dal secondo genere.

7ma C♯, 6ta B. / 4ta G♯, 2da E♭

Accordi artificiali del primo genere, e fondamentali proprj del Tuono D per terza minore.

A$^{5}_{3\sharp}$ C♯$^{5}_{3}$ F$^{5\sharp}_{3}$ G$^{5}_{3\natural}$ E$^{5\natural}_{3}$ B♮$^{5}_{3}$

Accordi artificiali del secondo genere, e fondamentali proprj del Tuono D per terza minore.

G♯$^{5}_{3\flat}$ G♯$^{5}_{3\natural}$ E$^{5\flat}_{3\sharp}$ E$^{5\natural}_{3\sharp}$ E♭$^{5}_{3}$

Corda artificiale del Tuono F per terza maggiore

Dal secondo genere

4ta B.

Accordi artificiali del secondo genere, e fondamentali proprj del Tuono F per terza maggiore.

B$^{5}_{3}$ G$^{5}_{3\natural}$

§. 5. Vogliono essere adoperate con parsimonia, ed alla sfuggita le corde artificiali del secondo genere proprie dei Tuoni subordinati, quando col mezzo di esse si svegli una qualche idea di Tuoni, che non abbiano al principale subordinazione. Ciò interviene qualora una corda, e molto più un nuovo accompagnamento artificiale del secondo genere relativamente ad un Tuono appartengano altresì o come artificiali del primo genere, o come naturali ad un altro Tuono simile e subordinato al Tuono dato, ma che poi non si conta nel numero dei subordinati al Tuono, che fa figura di principale. Discendendo dal generale al particolare, e considerando il Tuono E per terza minore come subordinato ai Tuoni C per terza maggiore, A per terza minore, vanno cautamente usati gli accordi artificiali del secondo genere A♯$^{5}_{3\natural}$, A♯$^{5}_{3\sharp}$, F♯$^{5\sharp}_{3\sharp}$, F♯$^{5\sharp}_{3\sharp}$, perchè in essi ha luogo la quarta corda artificiale A♯, che è parimente settima artificiale del Tuono simile B, il quale è bensì subordinato al Tuono E per terza minore, ma non già ai due C per terza maggiore, A per terza minore, l'uno o l'altro de' quali supponesi principale. Con ispeciale riguardo si pongano in opera gli accompagnamenti A♯$^{5}_{3\sharp}$, F♯$^{5\sharp}_{3\sharp}$ interamente comuni ai Tuoni per terza minore E, B, spettando ad entrambi in qualità di artificiali, del secondo genere relativamente ad E, del primo genere relativamente a B. Ad una simile

occasione

occasione appariscono soggetti i due accordi C^{5}_{3}, $A^{5}_{3\sharp}$ appartenenti come artificiali del secondo genere al Tuono G per Terza maggiore, come naturali al Tuono D per Terza maggiore subordinato è vero ad esso Tuono G, ma non già ai due principali C per Terza maggiore, A per Terza minore. Per un pari motivo si usi con della circospezione l'accordo $A\flat^{6}_{3}$ artificiale del secondo genere in riguardo al Tuono D per Terza minore, naturale in riguardo al Tuono suddetto G, che numerandosi nella classe dei subordinati al mentovato Tuono D, non è per tale rispettivamente ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, l'uno dei quali si vuol che sia principale.

§ 6. Si ha un numero considerabile di accompagnamenti artificiali dell'uno, e dell'altro genere appartenenti ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, ed a' loro subordinati, i quali accoppiati fra loro, e cogli accordi naturali propri dei nominati Tuoni, ci somministrano una quantità di passaggi assai abbondante. Nè vale la riflessione, che scema notabilmente il numero di essi accordi, perchè lo stesso accordo ci comparisce più volte sotto degli occhi con vario aspetto, e come a diversi Tuoni spettante. Per esempio l'accordo $A^{5}_{3\sharp}$ egli è artificiale del primo genere del Tuono E, e del Tuono D amendue per Terza minore, e si conta pure fra gli artificiali del secondo genere del Tuono G per Terza maggiore. Gli accordi antecedenti, e conseguenti servono di regola ferma all'orecchio per ben distinguere in quale figura un dato accompagnamento si ponga in uso: e certi passaggi, che saran leciti, qualora per esempio l'accordo $A^{5}_{3\sharp}$ si adopri come artificiale del primo genere del Tuono D per Terza minore, riusciranno intollerabili cangiato aspetto, e premessi o posposti accordi tali, che dimostrano l'accompagnamento $A^{5}_{3\sharp}$ artificiale del primo genere del Tuono E per Terza minore. Il perchè sarà di mestieri considerare l'uso dei nostri accordi sotto tutti quegli aspetti, di cui è capace relativamente ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, ed a' loro subordinati.

§ 7. Ma prima di esporre a chi legge il metodo, con cui ho in animo di trattare dei passaggi artificiali, il quale schivi per una parte la confusione, e per l'altra la

soverchia

soverchia lunghezza; giudico confacente cosa il provare, non potersi ammettere in Musica alcuna nuova specie di accompagnamenti artifiziali diversa da quella, che nella sovrascritta serie di accordi artifiziali si contenuta. Rivolgo conforme il solito le mie riflessioni ai soli Tuoni; C per Terza maggiore, A per Terza minore modulate, e norma di tutti i Tuoni a loro simili. Tra gli accordi artifiziali dei nominati Tuoni se ne contano quattro C 3♯, D 3♯, B 5♯ 3♯, B♭ 3 5 di Terza maggiore e Quinta; uno B 5♯ 3♯ di Terza minore e Quinta; uno C 5♯ 3♯ di Terza maggiore e Quinta superflua; tre G♯ 3 5, F♯ 3 5, D♯ 3♯ di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore; uno D♯ 5♯ 3♯ di Terza diminuita e Quinta ~~diminuita~~ minore, ed uno finalmente B 5♯ 3♯ di Terza maggiore e Quinta ~~diminuita~~ minore. Dico poi tosto che a questa sei sole specie di fondamentali accompagnamenti, due realmente consonanti, e quattro che colla rappresentanza di consonanti si adoprano, lecitamente si può dar adito nel Contrappunto. È noto che i due accompagnamenti consonanti perfetti vengono formati dalla Quinta divisa nelle due Terze, o maggiore che si riferisce al Basso, e minore che risponde alla parte di mezzo, o al contrario minore adattata al Basso, e ~~minore~~ maggiore corrispondente alla parte di mezzo. Ora un dato intervallo non può esser adoprato in figura di Quinta, qualora differisca da essa per più d'un Semituono minore. Se la differenza superasse il Semituono minore, non sarebbe il nominato intervallo in pratica maniera unisono alla Quinta, né potrebbe rappresentarla. Quindi è che in figura di Quinta non si debbono usare se non se o la Quinta superflua, o la Quinta ~~diminuita~~ minore, la prima delle quali cresce sopra la Quinta giusta per un Diesis, e la seconda cala per altrettanto. Un pari discorso si faccia intorno quegli intervalli, che si vogliono porre in opera siccome rappresentanti la Terza maggiore, o minore. Se si aumenta la Terza minore per un Diesis, si tramuta in maggiore, e se la scema per un B molle, diviene diminuita. Calata la Terza ~~minore~~ maggiore per un minor Semituono, si cangia in minore, ed accresciuta per un Diesis si fa superflua. Ma la Terza superflua resta esclusa dal Contrappunto; imperciocchè per usarla in una musica composizio=

ne fa di uopo o introdurre irregolarmente, e senza ragione nei Modi per Terza maggiore, o per Terza minore qualche nuova corda artifiziale del secondo genere, la quale paragonata con altra corda naturale, o artifiziale formi Terza superflua; o pure fa di uopo unire nello stesso accompagnamento le due corde artifiziali del Modo per Terza minore seconda, e quarta, le quali sole fra tutte le corde allo stesso Modo spettanti in Terza superflua si corrispondono.

§ 6. Principiando dalla prima ipotesi, osservo che tutte le corde artifiziali del secondo genere proprie di un Tuono per Terza maggiore, o per Terza minore hanno la prerogativa di appartenere o naturalmente, o come artifiziali del primo genere ad un Tuono simile, e subordinato, da cui il detto Tuono le prende per così dire in prestanza. La quarta corda artifiziale F# del Tuono C per Terza maggiore spetta naturalmente al Tuono simile, e subordinato G. Le due corde artifiziali quarta D#, seconda Bb del Tuono A per Terza minore convengono, quella come artifiziale del primo genere al Tuono simile e subordinato E, questa come naturale al Tuono simile e subordinato D. Qualunque nuova corda artifiziale atta a somministrare una Terza superflua ella è priva della notata proprietà; e perciò irregolarmente, e senza ragione si ammetterebbe nel Contrappunto. Pongo sotto gli occhi di chi legge un esempio, che pure è de' meno svantaggiosi. Si voglia usare la Terza superflua F A# nel Tuono A per Terza minore, e riuscirà facile l'avvertire, che il nuovo suono artifiziale A# compete in qualità di artifiziale del primo genere al Tuono simile ma non subordinato B per Terza minore. Se si tentasse di adattare la Terza superflua F A# al Tuono C per Terza maggiore, ne seguirebbe un inconveniente più grande. Se considero A# come artifiziale del primo genere del Tuono B per Terza minore, mi si affaccia un Tuono, che non è nè simile, nè subordinato a C: se considero A# come naturale del Tuono B per Terza maggiore, mi si affaccia un Tuono simile, ma estremamente rimoto. Con più chiarezza pertanto si capirà non doversi ammettere generalmente qualsisia nuova corda artifiziale, e parti-

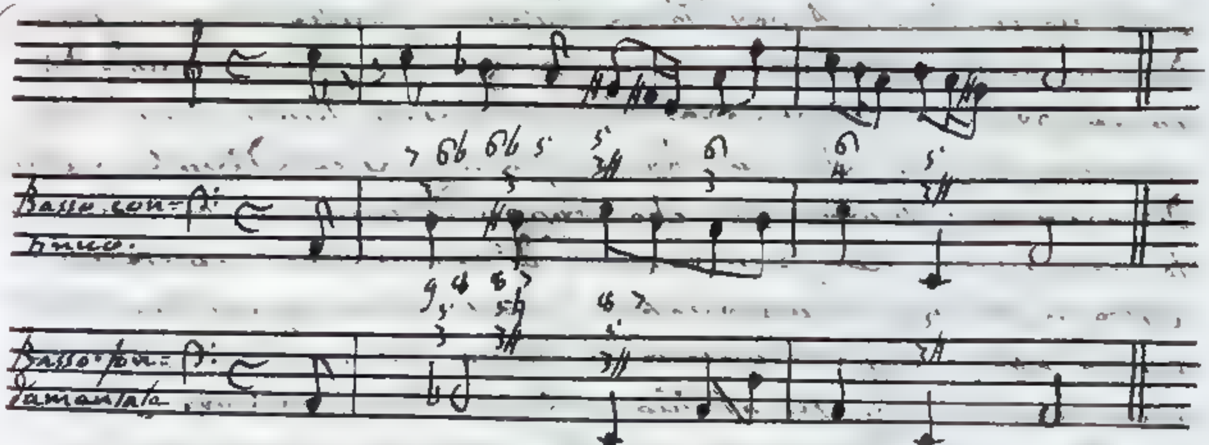
colarmente

celarmente quelle, che accoppiate con altre proprie di un dato Tuono o per Terza maggiore, o per Terza minore formano Terza superflua; qualora si faccia la riflessione, che tutte le corde artifiziali del secondo genere, sotto del quale si comprenderebbe certamente la nuova corda, si sono insinuate in Musica col mezzo di una qualche Cadenza spettante ai Modi per Terza maggiore, o per Terza minore. Ma tutte queste Cadenze o strettamente appartenenti ad essi Modi, o pure fatte in presenza dei Modi derivati, sono state da me minutamente considerate, ed ho in esse introdotto tutte le corde artifiziali atte a rendere le più concludenti, e più grate; dunque qualsivoglia nuova corda artifiziale non servirebbe a Cadenza alcuna propria dei due nominati Modi, e la sua accettazione nel Contrappunto, siccome irragionevole, si sperimenterebbe dal senso disgustosissima.

§ 9. Passo all' esame della seconda ipotesi alquanto meno irregolare della prima, e cerco se nello stesso accompagnamento si possano unire le corde artificiali del Modo per Terza minore seconda e quarta, le quali in Terza superflua si corrispondono. Relativamente al Tuono A per Terza minore queste corde sono B♭, D♯. Abbiamo osservato (§ 4.), che la seconda corda artifiziale non si può usare, salvo che nell' accompagnamento fondamentale della seconda corda. Nell' accompagnamento della seconda corda ha talora luogo la quarta corda artifiziale D♯; e conseguentemente l' unico accompagnamento nel quale potesse cadere in pensiero di accoppiare le due corde B♭, D♯, sarebbe il seguente B♭$^{5\natural}_{3\sharp}$ di Terza superflua e Quinta, che ha per base la seconda corda artifiziale B♭ del Tuono A per Terza minore. Ora io provo che un tale accompagnamento non deve ammettersi. E primieramente le corde artifiziali B♭, D♯ appartengono, quella come naturale al Tuono D per Terza minore, questa come artifiziale del primo genere al Tuono E similmente per Terza minore. Egli è vero che amendue i nominati Tuoni hanno subordinazione al principale A per Terza minore; ma egli è vero altresì, che nè il Tuono D si conta fra i subordinati del Tuono E, nè il Tuono E fra i subordinati del Tuono D. Quindi benchè le corde B♭, D♯ artifizialmente convengano

alle

allo stesso Tuono A per Terza minore; nulladimeno facendola ancora nello stesso accompagnamento, ed essendo come presa in prestanza dai mentovati Tuoni per Terza minore D, e, che non hanno fra loro vicendevole subordinazione; tuttociò, che troppo distintamente testimonia la ripugnanza, non può restare di tale unione contento. Oltre a ciò egli è osservabile, che la Terza superflua B♭ D♯ non è atta a rappresentare la Terza minore B D, che naturalmente compete al Tuono A per Terza minore, differendo quella da questa per due Semituoni minori. Ho di sopra toccato, che se due intervalli, il cui divario nel Semituono minore consiste, passano in qualche modo per unisoni, non si può mica dire altrettanto, qualora la differenza al doppio Semituono minore si aggiunge. Finalmente, e questa è la più forte ragione, l'accoppiare insieme le due corde artifiziali seconda B♭, quarta D♯ ripugna al fine, per cui la seconda corda artifiziale è stata accettata nel Modo per Terza minore. Ed in fatti se la seconda corda artifiziale B♭ si è insinuata nel Contrappunto col solo oggetto di rendere consonante perfetto per Terza maggiore l'accompagnamento fondamentale B♭ 3 5 della seconda corda, non è ella una troppo aperta contraddizione il tornare a sconcertare il detto accompagnamento, sostituendo alla quarta corda naturale D l'artifiziale D♯, che colla base B♭ forma Terza superflua. In somma le due corde artifiziali B♭, D♯ non possono aver luogo nel medesimo accompagnamento; perchè la quarta corda artifiziale D♯ impedisca quell'effetto, in grazia unicamente del quale si permette l'uso della seconda corda artifiziale B♭, cioè a dire che col mezzo di essa divenga consonante perfetto per Terza maggiore l'accompagnamento B♭ 3 5. L'esempio, che soggiungo, addita una maniera per altro irregolare, e da ripudiarsi, onde si introduca nelle composizioni di Musica la Terza superflua, o sia la Sesta diminuita suo compimento all'Ottava. In esso esempio si adopera l'accompagnamento D♯ 7 B♭ di Terza e Sesta ambo diminute, il qual deriva dal fondamentale B♭ D♯ 7 di Terza superflua e Quinta



§ 10. Resta dunque stabilito, che nelle divisioni della Quinta o giusta, o rappresentante la giusta ci possiamo valere delle tre Terze maggiore, minore, e diminuita. La Quinta giusta non ammette che due divisioni nascenti dalla varia combinazione delle due Terze maggiore, e minore, che ci somministrano i due accompagnamenti consonanti perfetti per Terza maggiore, e per Terza minore. Nel partire essa Quinta non posso usare la Terza diminuita; perché così operando si darebbe adito alla Terza superflua. Per un pari motivo non è ammessa nel compartimento della Quinta superflua la Terza minore, e molto meno la diminuita, il di cui complimento alla Quinta superflua si è un intervallo ancora più assurdo, cioè la Terza doppiamente superflua. Per la qual cosa accetterà essa Quinta superflua una sola distribuzione, e si comporrà di due Terze maggiori. Più feconda di divisioni è la Quinta ~~diminuita~~ minore, ascendendo esse al numero di tre. Mi è lecito dividerla primieramente in due Terze minori. In secondo luogo può essere compartita in una Terza diminuita riferita al Basso, ed in una maggiore rispondente alla parte di mezzo. Finalmente posso fare, che corrispondendo al Basso la Terza maggiore, si riferisca alla parte di mezzo la Terza diminuita.

§ 11. Ora è tempo, che per me si dichiari il metodo, col quale ho in animo di trattare dei passaggi artifiziali. Comincerò dallo stabilire alcuni canoni fondamentali soltanto proprj dei mentovati passaggi, acciocché ci servano di scorta sicura per discernere quali ne vadano ammessi, e quali esclusi dal Contrappunto. Dato fine con ciò al presente Capitolo, distribuirò poscia in tre Capitoli i passaggi

artifiziali

artificiali. Nel Capitolo quinto parlerò dei passaggi, che spettano allo stesso Tuono, o pure che vagano da un Tuono all'altro, i quali hanno comune la scala. Il Capitolo sesto comprenderà que' passaggi, che interamente si trasferiscono da Tuono a Tuono non accettando la stessa scala, e nientemeno subordinati, in quanto che le corde artificiali appartengono al secondo Tuono, e non al primo; e contenute negli accordi conseguenti rendono manifesto il cangiamento di Tuono. Il passaggio naturale a^3 A^3 per modo di esempio compete al Tuono A per Terza minore. Si introduca nello accompagnamento posteriore A^3 il suono C# settima corda artificiale del Tuono D per Terza minore; e questa dimostrerà a dito la modulazione dal Tuono A al Tuono D amendue per Terza minore. Finalmente nel Capitolo settimo staranno ordinatamente disposti i passaggi artificiali, che rappresentano i naturali, di cui ho fatto menzione nel Capitolo III. i quali modulano da Tuono a Tuono, che non ammettono la medesima scala, ed hanno una dipendevole subordinazione fra loro. In cadauno dei nominati Capitoli dividerò i passaggi in più specie, secondochè si muovono all'ingiù, o all'insù o per una Quinta, o per una Seconda, o per una Terza, o pure sono formati da due accordi, le cui basi stanno all'Unisono, o differiscono per un Semituono minore. Nell'atto di fare alcune brevi note sopra ciascuna specie di passaggi, saranno questi nel Capitolo quinto da me distribuiti in più classi. Ragionerò primieramente di quelli, che si possono usare francamente, o almeno senza moltissimo riguardo. In secondo luogo rivolgerò le mie riflessioni ai passaggi, che vogliono introdursi in Musica assai di rado, e con somma cautela. Toccherà l'ultimo posto a quei passi, che meritano un assoluto bando dal Contrappunto. Nei Capitoli sesto, e settimo congiungerò ~~quasi sempre~~ insieme le due classi prima, e seconda, distinguendo per altro nelle annotazioni i passaggi di maggiore, o di minore uso.

§ 12. I passaggi artificiali si devono adoperare con circospezione più grande di quella, che relativamente ai passaggi naturali rendesi necessaria. Abbiamo veduto nei precedenti Capitoli, che per giudicare della qualità di un passaggio naturale, egli è di uopo aver mira alla

perfezione

perfezione degli accordi armonici, e dal movimento di melodia, dalla buona, o cattiva relazione, che ne risulta dalla memoria dei suoni dello accompagnamento antecedente posti al paragone con quelli del susseguente, dalla consonanza per rappresentarsi o mitigata dalla preparazione, o introdotta di posta, o da una diversa preparazione assai più austera. Oltre queste precauzioni richiedonsi di più i passaggi artifiziali, che si adempia qual fine, per cui le corde artifiziali hanno ottenuto l'ingresso nelle musiche composizioni. Deve ciò affermarsi con tanto maggior rigore, quanto meno necessarie sono le corde artifiziali, nel qual numero vanno collocate le corde artifiziali, quarta di ambedue i Modi, e seconda del Modo per terza minore, e quanto i suoni artifiziali stanno in accompagnamenti di più risentita maniera [illegible]

§ 13. Essendosi insinuata la settima corda artifiziale G# nel Tuono A per terza minore in grazia di cinque Cadenze, e principalmente della perfetta E$^{5}_{3}$#. A$^{5}_{3}$, in cui una delle parti acute procede da G# ad A, cioè dalla settima corda artifiziale, che inoltre a sè chiama la attenzione del senso, all'ottava; interviene, che udito un accordo, nel quale abbia luogo esso suono artifiziale si [illegible] ovvechè aspetta o l'accompagnamento A$^{5}_{3}$, o un altro in sua vece, come sarebbe a dire D$^{5}_{3}$; F$^{5}_{3}$, in cui c'entri la corda A, onde si possa dal suono G# montare in A, come nella Cadenza perfetta. Sì fatti passaggi, che quando non vi si opponga qualche particolare motivo, frequentemente si adoprano nelle musiche composizioni, li colloco nel primo grado.

Tocca il secondo posto a que' passaggi, i quali si muovono da uno all'altro dei tre accompagnamenti E$^{5}_{3}$#, G#$^{5}_{3}$, C$^{5\#}_{3}$, che in se stessi contengono la settima corda artifiziale G#. In tali passaggi non si leva all'udito il contento di sentire, che da G# si ascenda in A, ma soltanto si differisce.

Che se da G# io non voglio montare in A, dovendo cessare in tal caso il motivo di usare la corda G#, ci si affacciano i passaggi, ch'io metto nel terzo posto, nei quali da ciascuno degli accompagnamenti E$^{5}_{3}$#, G#$^{5}_{3}$, C$^{5\#}_{3}$ si fa

transito

transito agli altri E3ª, G3ª, C3ª contenenti la corda naturale G [illegible]

La ultima sede finalmente spetta ai passaggi da E3ª#, G#3ª, C3ª# alli accordi naturali A3ª, ed agli artificiali che lo rappresentano, ne' quali non ci entra ne' il suono A, ne' il suono G#, ne' il suono G. Egli è vero per altro, che nell'accompagnamento A3ª, e negli artificiali, che in sua vece si adoprano, si può introdurre la corda A, aggiungendo ad essi accompagnamenti la Settima, che specialmente quando è minore, gode, come vedremo, l'amplissimo privilegio di potersi usare di posta, e senza preparazione. Con ciò i nostri passaggi si alzano dalla infima al primo grado: ma questa imperfetta maniera, onde il suono A ne' mentovati accompagnamenti può trovar luogo, dimostra con evidenza la non molta eleganza dei passaggi, dei quali facciam parola.

Se chi legge si porrà ad esaminare le opere degli eccellenti Maestri di Contrappunto, osserverà, che quanto uno de' sopradetti passaggi appartiene ad un posto superiore, tanto viene con più frequenza adoprato, purchè si abbia il necessario riguardo anche alle altre circostanze da me rammemorate nelli antecedenti Paragrafi.

§ 14. Fra gli accompagnamenti, nei quali hanno luogo le corde artificiali, quello di Terza maggiore e Quinta, che ha per base la quinta corda di un Tuono per Terza minore, a cagione di esempio E3ª# relativamente al Tuono A per Terza minore, pe' segni tutti distinto, ed i passaggi da esso accompagnamento ad un altro non sono circonscritti da regole gran fatto rigide. La settima corda artificiale G#, che forma la Terza maggiore del nostro accompagnamento E3ª#, è stata ammessa in Musica in grazia non solo della Cadenza perfetta, e di quella della settima corda nella ottava, ma ancor della tra, che dalla prima, o dalla quarta, e dalla seconda corda alla quinta si trasferiscono. Quindi potendo terminare il senso della cantilena nel mentovato accompagnamento, chiaro si vede il motivo, per cui, fatto punto per così dire, resta in mio arbitrio il passare a cosa nuova, e talvolta non aspettata. Appoggiandomi adunque alla esperienza, stabilisco il

Canone

Libro secondo

Canone primo

Dall'accompagnamento artifiziale di Terza maggiore e Quinta fondato sulla quinta corda di un Tuono per Terza minore si può far transitare ad un accompagnamento, che in se contenga o l'ottava corda, o la settima artifiziale, o la settima naturale, o pur anche nessuna delle predette, e ciò gradatamente con sempre minor perfezione.

§ 15. L'accompagnamento fondamentale di Terza minore e Quinta minore, che compete alla settima corda artifiziale del Modo per Terza minore, come per esempio G#^{3} in relazione al Tuono A per Terza minore, è di indole non poco mite, e perchè formato da ragioni assai semplici, e perchè un simile accordo B^3 ha luogo nel Sistema Diatonico, servendosene i Tuoni derivati C, F, B. Su tal fondamento si appoggia l'uso più, o meno frequente, che si fa dei passaggi del primo, del secondo, e del terzo grado, nei quali all'accompagnamento G#^{3} ne succede un altro, in cui c'entra o l'ottava corda A, o la settima artifiziale G#, o la settima naturale G. I passaggi del quarto grado, nei quali G#^{3} precede un accompagnamento, che da se esclude le nominate tre corde, ci si presenteranno molto di rado sotto degli occhi.

Canone secondo

Dall'accompagnamento di Terza minore e Quinta minore, che ha per base la settima corda artifiziale di un Tuono per Terza minore, è concesso il passaggio, benchè sempre meno elegante, ad un accompagnamento, in cui abbia luogo o la corda ottava, o la settima artifiziale, o la settima naturale. Non si esclude totalmente il passaggio per altro raro ad un accompagnamento, che non contenga veruna delle dette tre corde.

§ 16. Udendosi molto austero l'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta superflua, per esempio C$^{3\,5\#}$, che può assegnarsi alla terza corda del Modo per Terza minore, non dobbiamo maravigliarci, che il senso si appaghi solo dei passaggi del primo grado, tolleri appena quelli del secondo, e rigetti poi totalmente gli altri del terzo, e del quarto grado. Ho allegata superiormente (Cap. 2, § 21.) la ragione, per cui si sperimenta assai piccante la Quinta superflua C G#. Amando l'orecchio, che dalla settima corda

artifiziale

artificiale G# si ascenda all'ottava A, un tal dissonanza si renda più del solito ardente, qualora si tratti dell'accompagnamento molto risentito di Terza maggiore e Quinta superflua C E G#. La mentovata ascesa libera il senso dal più udire il suono G# resogli disgustoso, perchè paragonato con C forma la Quinta superflua, e serve come di risoluzione al detto intervallo. Da ciò ne segue, che il differire di montare in A, come nei passaggi del secondo grado, non poco piacendo, e fa anzi effettuare il detto ascendimento; come nei passaggi del terzo, e del quarto grado, partorisca un risentimento notabilissimo.

Canone terzo.

Dall'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta superflua, che ha per fondamento la terza corda del Modo per Terza minore, si passi ad un accompagnamento, in cui si trovi l'ottava corda del Modo stesso, e ciò si adempia quasi sempre immediatamente, e qualche rarissima volta mediatamente, frapponendovi un accordo contenente la corda settima artificiale. I passaggi del terzo, e del quarto grado, siccome troppo pungenti, restano interamente vietati.

§ 12. Io ho fatta la riflessione (Lib. 1, Cap. 5 § 15.) essersi introdotta in Musica la sesta corda artificiale del Modo per Terza minore, esempigrazia F# relativamente al Tuono A, col solo fine di evitare il passo di Seconda superflua F G#, o pure G# F, dalla sesta corda naturale alla settima artificiale, o al contrario. Quindi la sesta corda artificiale F# deve precedere, o seguire la settima corda altresì artificiale G#, onde renda l'uno, o l'altro movimento F# G#, ovvero G# F#, in grazia unicamente de' quali la sesta corda artificiale è stata ammessa nel Contrappunto. Ben è vero, che si può passare dalla corda F# alla G#, o a rovescio mediante la settima corda naturale G, incontrandosi spesso, e con approvazione del senso, nel Tuono A per Terza minore le progressioni seguenti E F F# G G# A, A G# G F# F E.

Canone quarto.

È concesso solamente l'usare la sesta corda artificiale del Modo per Terza minore in que' passaggi, che non ripugnano al movimento dalla sesta corda alla settima ambedue artificiali, o pure da questa a quella,

fra

fra mezzo alle quali se può inserire la settima corda naturale, [illegible]

§. 14. Concossiachè la quarta corda artificiale non rendasi necessaria ai due Modi per Terza maggiore e per Terza minore, servendo solo a dar loro maggior vaghezza, ed a far sì, che appaghino maggiormente le Cadenze della corda seconda, e quarta alla quinta, e l'orecchio indispensabilmente richieda, che si compia quel fine, per cui la detta quarta corda è stata nelle armoniche composizioni inventata. Si ottiene principalmente il nominato fine, introducendo la quarta corda artificiale nell'accompagnamento antecedente delle due predette Cadenze: e si ottiene parimente in una maniera secondaria, facendo che succedano l'uno all'altro gli accompagnamenti, ne' quali ha luogo la quarta corda artificiale, e terminando poi nell'accompagnamento sulla quinta corda fondato. Vagliami di esempio il seguente passo $F\sharp^5_3$ $D^5_3\sharp$ G^5_3, che può adoprarsi con lode nel Tuono C con Terza maggiore; perchè chiaramente si scopre essersi surrogata la quarta corda artificiale alla naturale negli accompagnamenti primo e secondo in grazia della Cadenza, che nella quinta corda finisce. Aggiungasi che nell'addotto esempio abbiamo un aggregato delle due Cadenze $F\sharp^5_3$ G^5_3, $D^5_3\sharp$ G^5_3 della corda quarta, e seconda alla quinta, conservandosi nell'orecchio la memoria dell'accompagnamento $F\sharp^5_3$, quando ascolta l'accordo G^5_3. Qualunque passaggio, in cui s'incontri la quarta corda artificiale, il quale non s'adatti alle leggi da me prescritte, merita un assoluto bando dal Contrappunto. Nè mi si dica sembrare irreprensibile il passaggio $D^5_3\sharp$ C^5_3 per modo di esempio; imperciocchè soggiugnerò a cagione di togliere di mezzo ogni equivoco, che tale in fatto si è, qualora s'usi nei Tuoni G per Terza maggiore, e per Terza minore: ma volendolo accomodare al Tuono C per Terza maggiore, si pone in opera senza ragione, e diviene conseguentemente vizioso. Per comprendere chiaramente una tal verità, egli è d'uopo premettere alcuni accordi, che facciano senza dubbio conoscere il suono F♯ quarta corda artificiale del Tuono C, e adoprando poscia il passaggio $D^5_3\sharp$ C^5_3, produrrà questo nell'orecchio un cattivissimo effetto: la sottoposta serie

di

di accompagnamenti puo' servire d'esempio C^{6}_{3} F^{6}_{5} $F\sharp^{6}_{3}$ G^{6}_{3},
nella quale l'ultimo passaggio deriva dal fondamentale
$D^{5}_{3\sharp}$ C^{5}_{3}. Il secondo accompagnamento F^{6}_{5} palesa evi-
dentemente esservi il suono F♯, contenuto nel terzo accordo
$F\sharp^{6}_{3}$, quarta corda artificiale del Tuono C per Terza mag-
giore, e da cio' ne trae l'origine la disgustosa impressione,
che genera nel senso il passaggio $F\sharp^{6}_{3}$ G^{6}_{3}.

Canone quinto

Da un accompagnamento, che contiene la quarta
corda artificiale dell'uno, o dell'altro Modo per Terza
maggiore, e per Terza minore, si deve far transito o imme-
diatamente, o col mezzo di qualche accordo contenente lo
stesso suono artificiale all'accompagnamento sulla quinta
corda fondato. Qualsivoglia altro passaggio, che in se rac-
chiuda la quarta corda artificiale, e non possa sottomettersi
alla legge prescritta, merita di soggiacere ad una total
proibizione.

§. 19. Egualmente ristretta è la libertà, che abbia-
mo di valerci dei passaggi, nei quali è compresa la seconda
corda artificiale del Modo per Terza minore. Ha questa
luogo in un solo accompagnamento, a cui serve di base,
e relativamente al Tuono A per Terza minore il detto
accordo si è $B\flat^{6}_{3}$. Ho fatto vedere (Cap. 2, §. 9.) conce-
dersi la seconda corda artificiale B♭6 al Tuono A per Ter-
za minore in grazia soltanto della Cadenza $B\flat^{6}_{3}$ $E^{3\sharp}$, a
cui per altro non è necessaria essa corda. Egli è di
nuovo per tanto l'effettuare la detta Cadenza, qualora la
seconda corda artificiale voglia adoprarsi. E poiché
senza pregiudizio di veruni natural Semituono la Cadenza
dalla seconda alla quinta corda del Modo per Terza
minore puo' rendersi uniforme alla perfetta del Modo
per Terza maggiore nei movimenti di Semituono dalla
Settima aggiunta all'accompagnamento antecedente
alla Terza del susseguente, dalla Terza dell'accompagna-
mento antecedente all'Ottava del susseguente, e questo
ultimo Semituono non ha luogo nella nostra Cadenza
$B\flat^{6}_{3}$ $E^{3\sharp}$, ascendendosi da D Terza del primo accordo
ad E Ottava del secondo per una Seconda maggiore;
deve indispensabilmente esser maggiore la Terza del
conseguente accompagnamento $E^{5}_{3\sharp}$, acciocché almeno

si

si giusti il Semituono A G♯ dalla Settima A accoppiata colle accordo $B\flat\,3^{5}$ alla Terza maggiore G♯ del susseguente accompagnamento. Senza un tal Semituono non appagherebbe punto il passo $B\flat\,3^{5}$ $C\,3^{5}$, e non mostrando il titolo di Cadenza, vi mostrerebbe a diverso verun genere dalla seconda corda artificiale B♭, la quale a cagione unicamente della Cadenza dalla seconda alla quinta corda è stata in Musica ritrovata.

Ponendosi in opera la Cadenza, di cui parliamo, una delle parti acute discende per una Terza diminuita da B♭ a G♯. Di questo cromatico movimento si facilita spesso l'intonazione, dividendolo mediante il suono A in due Seconde minori: B♭ A, A G♯. Il predetto suono intermezzo ci apre la strada a porre insieme un accordo fra li due $B\flat\,3^{5}$, $C\,3^{5}\sharp$, che contenga il suono A, e che formi Cadenza perfetta coll'accordo $C\,3^{5}\sharp$. Di tal natura sono per modo di esempio gli accompagnamenti $D\,3^{5}$, $A\,3^{5}$ i quali riducendo in se stessi la corda A, compongono uniti ad $C\,3^{5}\sharp$ la Cadenza $D\,3^{5}$ $C\,3^{5}\sharp$, $A\,3^{5}$ $C\,3^{5}\sharp$. Si osservino i seguenti passi $D\,\flat 6\,3^{5}$ $C\,3^{5}\sharp$; $D\,\flat 6$ $C\,4\,3^{5}\sharp$ derivanti dai fondamentali $B\flat\,3^{5}$ $D\,3^{5}$ $C\,3^{5}\sharp$, $B\flat\,3^{5}$ $A\,3^{5}$ $C\,3^{5}\sharp$. Accoppiandosi insieme due Cadenze ambe terminanti in $C\,3^{5}\sharp$, l'orecchio non può restare senon contento. L'ultima riflessione ci fa toccare con mano, quanto assurda cosa sarebbe il collocare fra $B\flat\,3^{5}$, $C\,3^{5}\sharp$ l'accompagnamento $D\,3^{5}$, che contiene è vero il suono A, ma non forma per Cadenza, posto al paragone con $C\,3^{5}\sharp$. Egli è fuori di dubbio, che il passo non concludente $D\,3^{5}$ $C\,3^{5}\sharp$ disturba assaissimo quell'imperfetto compimento di senso, del quale è fornita la Cadenza $B\flat\,3^{5}$ $C\,3^{5}\sharp$.

Canone settimo

Dall'accompagnamento, che ha per base la seconda corda artificiale del Modo per Terza minore, si passi alli accompagnamenti di Terza maggiore e Quinta fondata sulla quinta corda immediatamente, o mediante un accompagnamento, in cui ci entri la corda ottava, e che col predetto accompagnamento perfetto dalla quinta corda formi Cadenza. Tutti gli altri passaggi contenenti la nominata corda artificiale, che non si adattano al nostro canone, debbono rigettarsi.

§ 20.

Si ... è poco grata all'orecchio la inversa preparazione delle consonanze per rappresentazione, e specialmente di quelle proprie del Genere Cromatico, che solamente per opera delle corde artificiali si sono nella Musica insinuate. Appartengono ad una tal classe la Quinta superflua, la Quarta diminuita, la Terza diminuita, e la Sesta superflua. Che se la preparazione inversa di queste consonanze troppo si manifesta, il che interviene, quando la consonanza rappresentante, e la rappresentata si riferiscono allo stesso suono inferiore, o superiore, il passaggio, che contiene un sì notabil difetto, si vuole bandire dal Contrappunto. Lasciando da parte gli esempj di que' passaggi, i quali anche da' premessi canoni son dichiarati viziosi, metto sotto gli occhi di chi legge i seguenti due D♯ $^{5}_{3}$6 D♯ $^{5}_{3}$♯, B $^{56}_{3}$♯ B $^{5}_{3}$♯, che comprendono entrambi il transito dalla Terza diminuita D♯ 7 alla minore D♯ 7♯, riferita allo stesso suono inferiore D♯ [illegible]

Canone settimo.

Si disapprovano i passaggi, in cui ad una consonanza per rappresentazione, che trae soltanto l'origine dalle corde artificiali, succeda la rappresentata, che insieme colla precedente si riferisca al medesimo suono inferiore, o superiore.

§. 21. Dovendosi usare con tutta la maggiore cautela i passaggi artificiali, egli è di uopo lo schivar quelli, che destano nell'orecchio l'idea di una illecita modulazione da Tuono a Tuono, i quali da vicendevole subordinazione non sono fra loro legati. Sia principale o il Tuono C per Terza maggiore, o il Tuono A per Terza minore, e conforme ho ~~stabilito~~ determinato (Cap. 3, § 13.) dovranno esiliarsi dalle musiche composizioni i passaggi, che fanno mutuo transito dai tre accompagnamenti G $^{5}_{3}$6, B♭ $^{5}_{3}$, E $^{56}_{3}$ naturalmente spettanti ai Tuoni relativi F maggiore, D minore, ai tre D $^{5}_{3}$♯, F♯ $^{5}_{3}$, B $^{5}_{3}$♯ appartenenti naturalmente ai Tuoni relativi G maggiore, E minore; perchè riguardano ad un Tuono, che non è al precedente subordinato. Benchè non contengano un tal difetto i nostri passaggi, quando i tre accompagnamenti posti in secondo luogo si considerano come artificiali, i due primi del Tuono C per Terza maggiore, e tutti e tre del Tuono A per Terza minore; nulladimeno

lasciarvi

lasciavansi d'adoperare anche quelli, che non contravvengono ai canoni già stabiliti, a cagione che possono risvegliare il sospetto d'una vietata modulazione. Non si eccettui neppure il caso, quando l'accordo B6$^{5}_{3}$ artifiziale del Tuono A per Terza minore si unisce cogli accompagnamenti D$^{5}_{3}$4, F#$^{5}_{3}$, B$^{5}_{3}$4 artifizialmente competenti allo stesso Tuono. Che se a qualcuno cadesse in pensiero di introdurre negli accompagnamenti D$^{5}_{3}$4, B$^{5}_{3}$4 la quarta corda artifiziale D# del Tuono A per Terza minore, si accoppierebbero nei passaggi G$^{5}_{3}$6 D#$^{5}_{3}$4, B6$^{5}_{3}$ D#$^{5}_{3}$4, C$^{5}_{3}$6 D#$^{5}_{3}$4, G$^{5}_{3}$6 B$^{5}_{3}$4, B6$^{5}_{3}$ B$^{5}_{3}$4, C$^{5}_{3}$ B$^{5}_{3}$4 accordi talmente remoti, che difficilmente l'arte più fina di un peritissimo Maestro di Contrappunto ne può occultare la discrepanza.

Quinta ottava

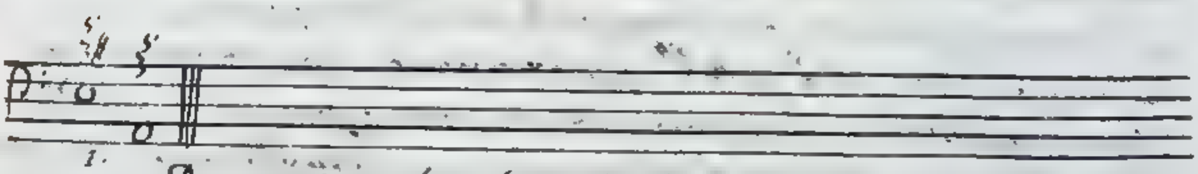
Se non meritano un'assoluta condanna que' passaggi, che hanno apparenza di modulare da Tuono a Tuono senza il legame della dovuta vicendevole subordinazione, vogliono almeno usarsi assai di rado, e con tanto maggior riguardo, quanto sono forniti di accompagnamenti più fra loro remoti.

Capitolo quinto.

Dei passaggi artifiziali, che spettano allo stesso Tuono, o pure che svagano da un Tuono all'altro, i quali hanno comune la scala.

§ 1. Dovendo parlare dei passaggi artifiziali appartenenti allo stesso Tuono, ovvero svaganti da Tuono a Tuono, che accettano la medesima scala, do principio da quelli, che discendono per una Quinta, o ascendono per una Quarta.

Passaggio artifiziale rappresentante il naturale C$^{5}_{3}$ A$^{5}_{3}$.



1.

Passaggi artifiziali rappresentanti il naturale A$^{5}_{3}$ D$^{5}_{3}$

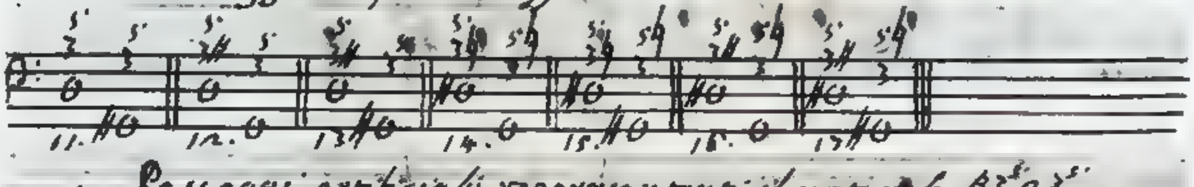
2. 3. 4.

Passaggi

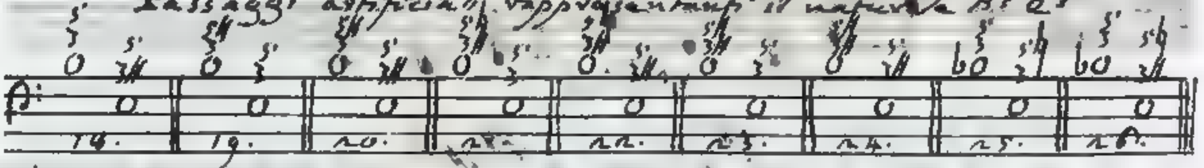
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale G$_3^5$ C$_3^5$

Passaggi artificiali rappresentanti il naturale C$_3^5$ F$_3^5$

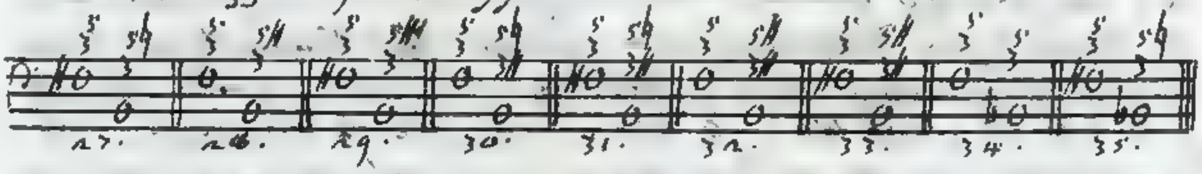
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale D$_3^5$ G$_3^5$



Passaggi artificiali rappresentanti il naturale A$_3^5$ E$_3^5$



Passaggi artificiali rappresentanti il naturale F$_3^5$ A$_3^5$.

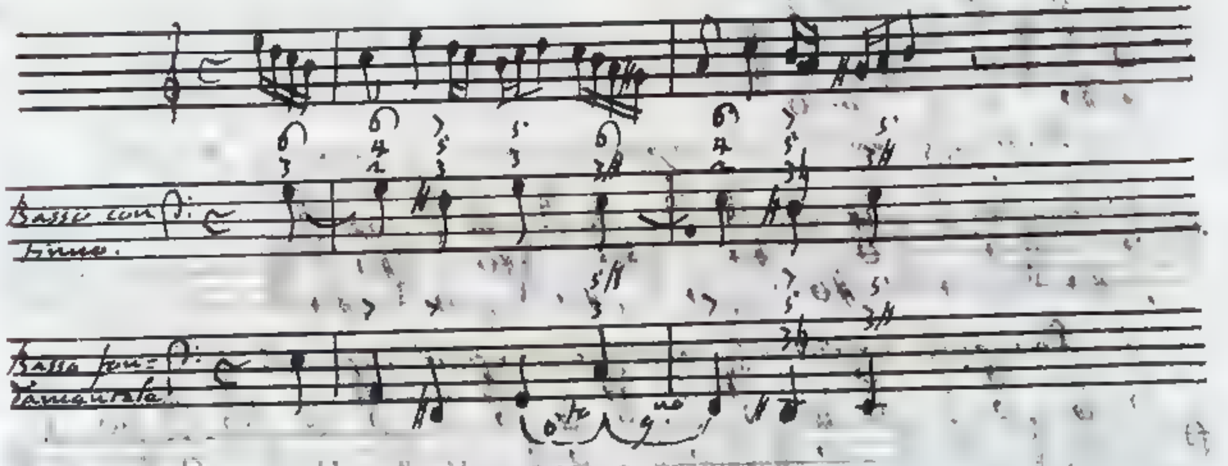


1. E$_{3\#}^5$ A$_3^5$. Cadenza perfetta nel Tuono A per Terza minore, purchè si ponga nel Basso il movimento fondamentale E A, e l'accompagnamento antecedente cada in tempo cattivo, ed il susseguente in tempo buono. Veggasi ciò, che ho scritto in tale proposito Cap. 1, [illegible].

2. A$_3^5$ D$_{3\#}^5$, 3. A$_3^5$ D#$_3^{5♮}$, 4. A$_3^5$ D#$_{3\#}^5$. Nel passaggio secondo l'accompagnamento D$_{3\#}^5$ può far figura di artificiale del Tuono A per Terza minore, quando una parte si move da F# a G#, di artificiale del Tuono C per Terza maggiore, quando gli succeda l'accordo G$_3^5$. Relativamente ai passaggi terzo, e quarto gli accordi derivati F$_3^{6\#}$, F#$_3^{6\#}$ si usavano più frequentemente dei fondamentali D#$_3^{5♮}$, D#$_{3\#}^5$ meno perfetti, schivandosi con ciò il movimento alterato di melodia A D#. Si adopra frequentemente il passaggio quarto qualora una parte ascende da F# a G#.

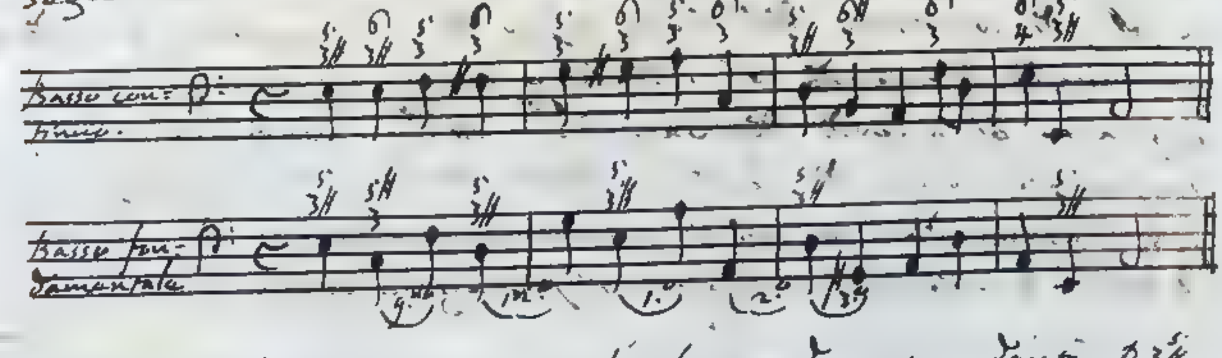
6. G$_3^5$ C$_{3\#}^5$, 7. G#$_3^5$ C$_{3\#}^5$. Del passaggio quinto tralasciato ne ragionerò nel seguente Paragrafo. I passaggi sesto, e settimo ci si affacciavano per lo più sotto l'aspetto G$_3^5$ E$_{3\#}^6$, G#$_3^5$ E$_{3\#}^6$

$G\sharp^{5}_{3}$ $E^{6}_{3\sharp}$, e si otterrà il benefizio in riguardo al passaggio settimo di evitare il passo proibito di melodia $G\sharp$ C. Richiami a memoria chi legge le cose da me dette sopra questo passaggio (Cap. 2, §. 22.) ed osservi l'esempio, che ivi ho recato. Consideri parimente il sottoposto esempio del passaggio sesto.



8. C^{5}_{3} $F\sharp^{5}_{3}$, 9. $C^{5}_{3\sharp}$ F^{5}_{3}, 10. $C^{5}_{3\sharp}$ $F\sharp^{5}_{3}$. L'accompagnamento $F\sharp^{5}_{3}$ nei passaggi ottavo, e decimo può essere artifiziale tanto del Tuono C per Terza maggiore, quanto del Tuono A per Terza minore. I passaggi nono, e decimo si useranno quasi sempre così $E^{6}_{3\sharp}$ F^{5}_{3}, $E^{6}_{3\sharp}$ $F\sharp^{5}_{3}$. E altresì eleggibile la maniera, colla quale si pone in opera il passaggio nono nel premesso esempio, facendo transito da $E\,3\sharp$ ad $E\,4$ …

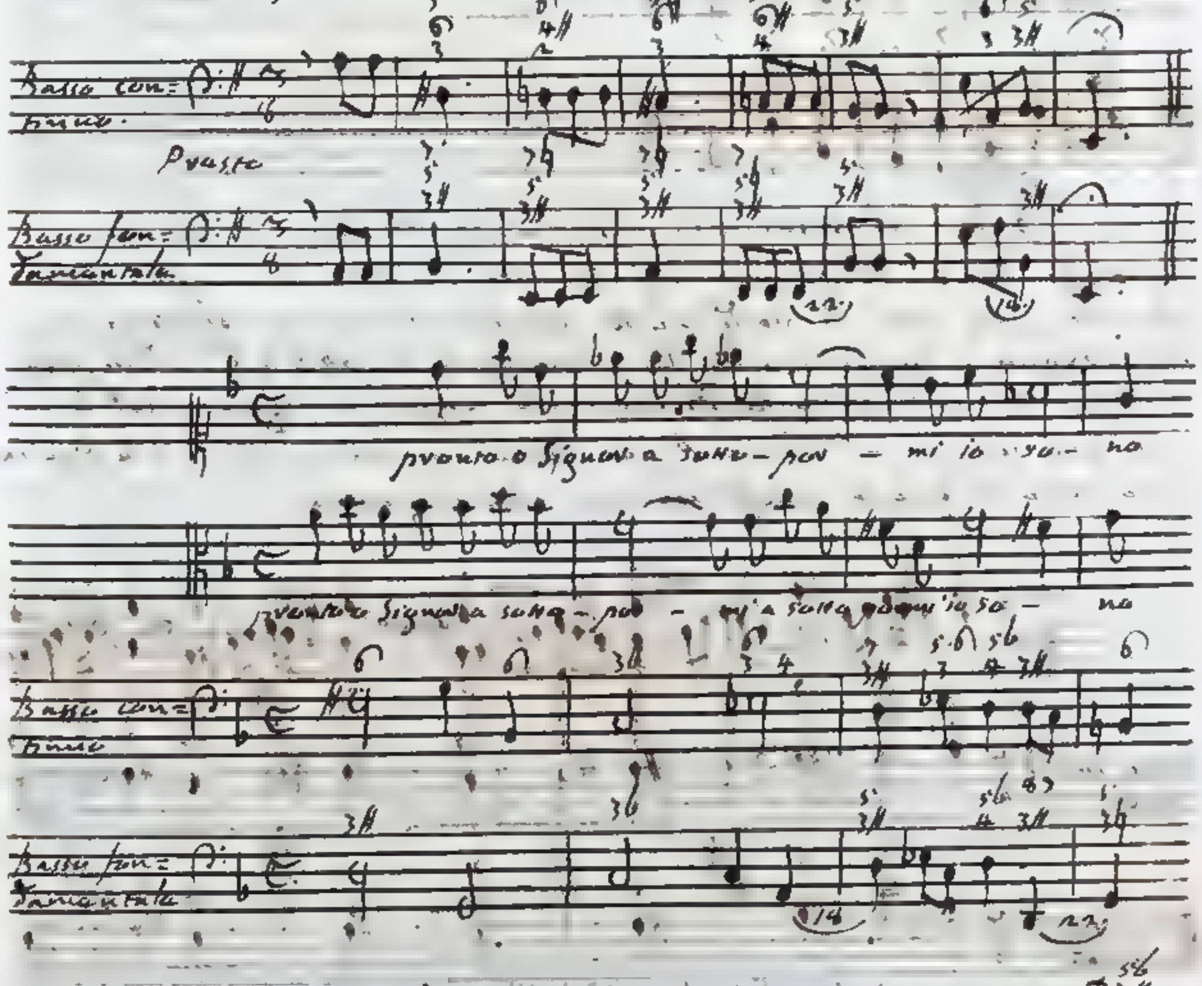
11. D^{5}_{3} $G\sharp^{5}_{3}$, 12. $D^{5}_{3\sharp}$ G^{5}_{3}, 13. $D^{5}_{3\sharp}$ $G\sharp^{5}_{3}$. Oltrechè il passaggio duodecimo forma nel Tuono C per Terza maggiore qualche Cadenza, che si trasferisce dalla seconda alla quinta corda, e che dalla quarta corda artifiziale $F\sharp$ riceve un più grato sapore, può ancora servire giusta il canone quarto al Tuono A per Terza minore. Metto ciò in chiaro collo esempio seguente.



Ripugna al canone quinto, che l'accordo antecedente $D\,3\sharp$ del passaggio tredicesimo possa artifizialmente competere al Tuono C per Terza maggiore. Nel sovrapposto esempio si adopra

si adopra rettamente come artifiziale del Tuono A per Terza minore.

14. B$^{5}_{3}$ E$^{5}_{3\sharp}$, 20. B$^{5\sharp}_{3}$ E$^{5}_{3\sharp}$, 21. B$^{5b}_{3\sharp}$ E$^{5}_{3}$, 22. B$^{5b}_{3\sharp}$ E$^{5}_{3\sharp}$, 24. B$^{5\sharp}_{3\sharp}$ E$^{5}_{3\sharp}$, 201 Bb$^{5}_{3}$ E$^{5b}_{3\sharp}$. Si è fatta da me menzione dei passaggi 14, 20; 21, 22; 24, 201 (Cap. 2 § 7, 8, 9, 10), ed ho recati due esempj dei passaggi 21, 22, in cui si trova l'accompagnamento nuovo poco conosciuto B$^{5b}_{3\sharp}$ di Terza maggiore e Quinta minore. Altrettanti esempj quivi parimente si contengono del passaggio 201. Aggiungo due esempj di passaggi relativi al 22. B$^{5b}_{3\sharp}$ E$^{5}_{3\sharp}$, somministratimi da' lodatissimi Salmi del Signor Benedetto Marcello. Nel primo trascritto dal Tomo IV, pag. 51 si aggiunge la Settima all'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta minore 7♯ $^{5b}_{3\sharp}$, ed il passaggio 7♯ $^{5b}_{3\sharp}$ B$^{5\sharp}_{3\sharp}$ si usa nella seguente forma C$^{6\sharp}_{4\sharp 3}$ B$^{5\sharp}_{3\sharp}$. Il secondo esempio contenuto nel Tomo VII, pag. 69 ci pone sotto gli occhi il passaggio D$^{5b}_{3\sharp}$ B$^{6}_{3}$ derivato dal fondamentale D$^{5b}_{3\sharp}$ G$^{5}_{3\sharp}$.

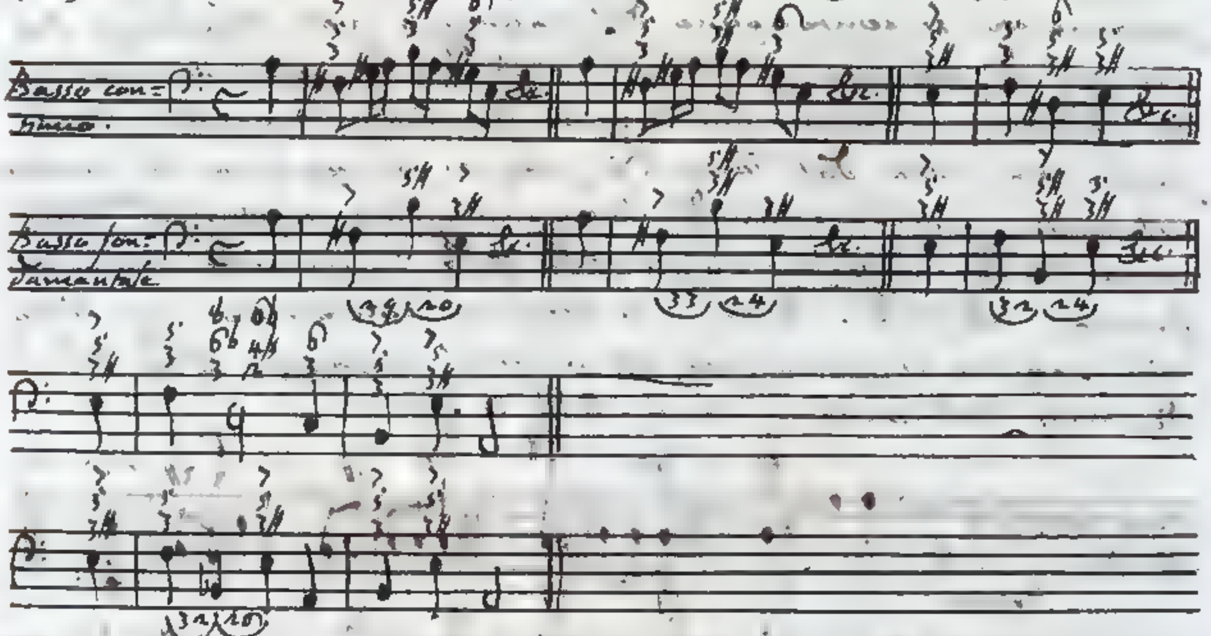


Aggiunta la Quarta dissonanza all'accompagnamento D$^{5b}_{3\sharp}$, fa sentire il celebre Autore con magistrale artifizio l'accordo D$^{5b}_{4}$ di Quarta e Quinta minore in tempo buono, e risolve

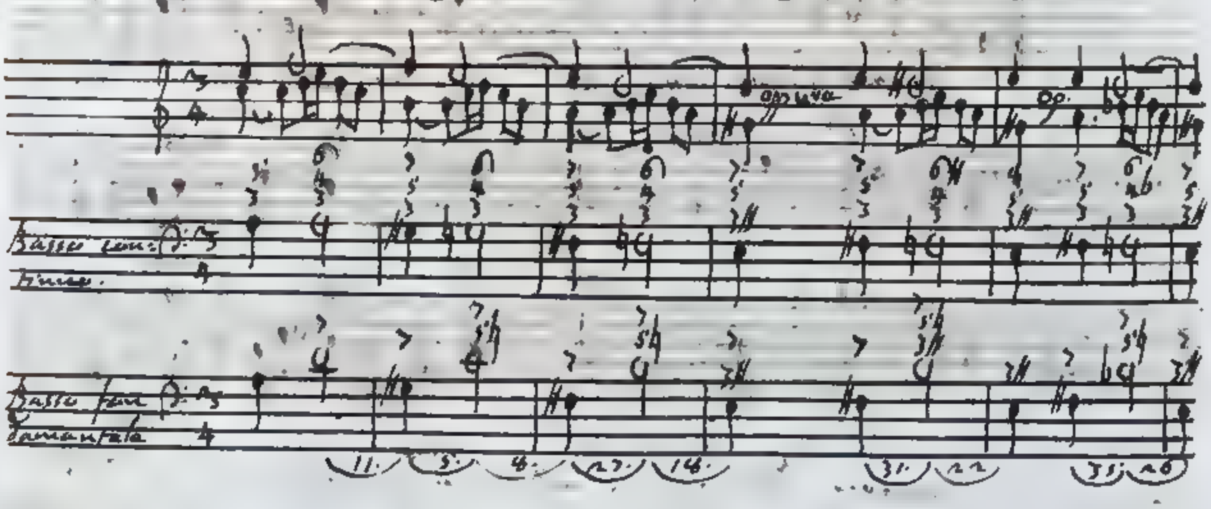
poi

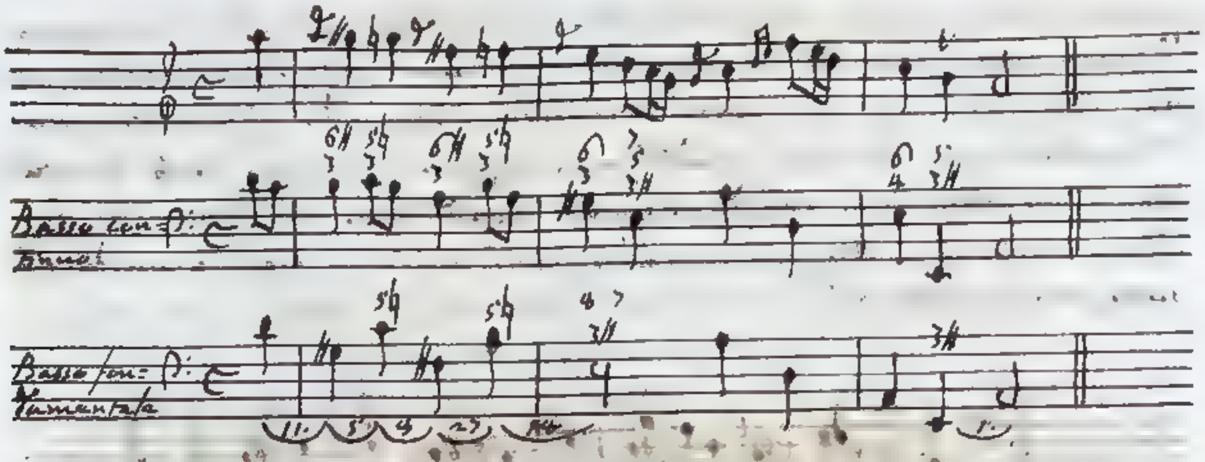
per dal susseguente tempo cattivo l'accompagnamento piccante D 5♭/3♯ di Terza maggiore, e Quinta ~~diminuita~~ minore, onde generi nelle orecchio una più mite impressione.

… 24. 7 5/3 B 5♯/3, 29. 7♯ 5/3 B 5♯/3, 30. 7 5/3 B 5♭/3♯, 32. 7 5/3 B 5♯/3♯, 33. 7♯ 5/3 B 5♯/3♯, 34. 7 5/3 B♭ 5/3. Dal passaggio B♭ 5/3 C 5♭/3 simile al 26. 7 5/3 A 5♯/3 si può vedere un esempio (Cap. 3, § 12.), ed il passaggio 30. 7 5/3 B 5♭/3♯ vedrassi nell'esempio del P. M. Vallotti (Cap. 2, § 6.). Degli altri passaggi accenno gli esempj.

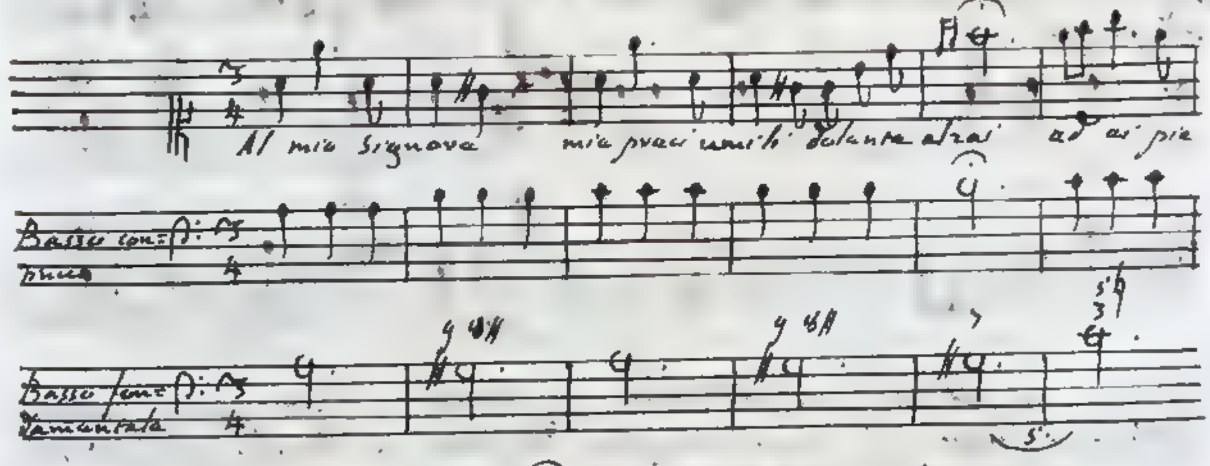


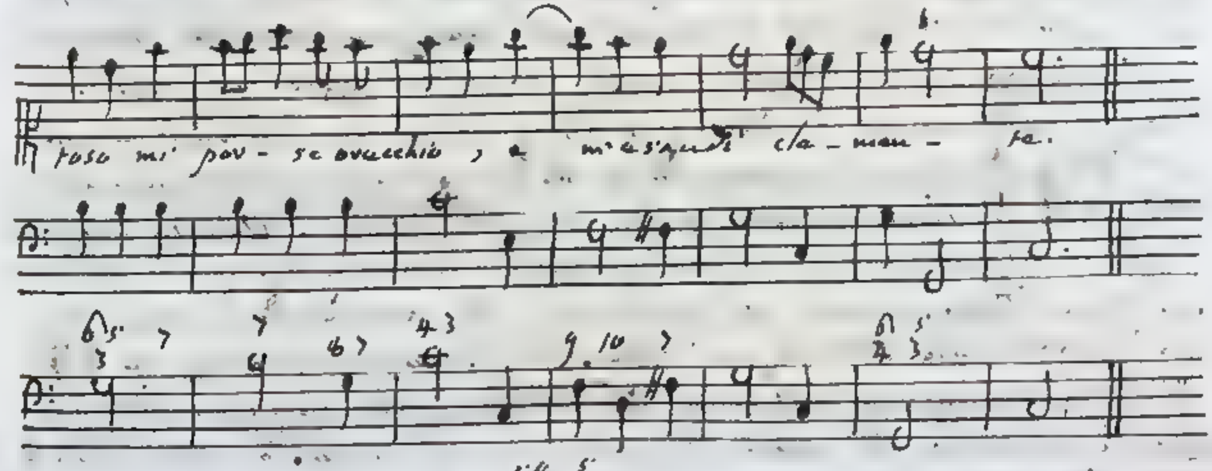
§ 12. È riservato il presente paragrafo per quei passaggi discendenti per una Quinta, o ascendenti per una Quarta, che assai di rado nelle armoniche composizioni si incontrano. Cominciando dal passaggio 5. G♯ 3 C 5♭/3, dico che schivato il movimento fondamentale troppo pungente G♯ C, può esso servire al Tuono di A per Terza minore, ed in tale figura l'ho posto in opera negli esempj, che seguono.





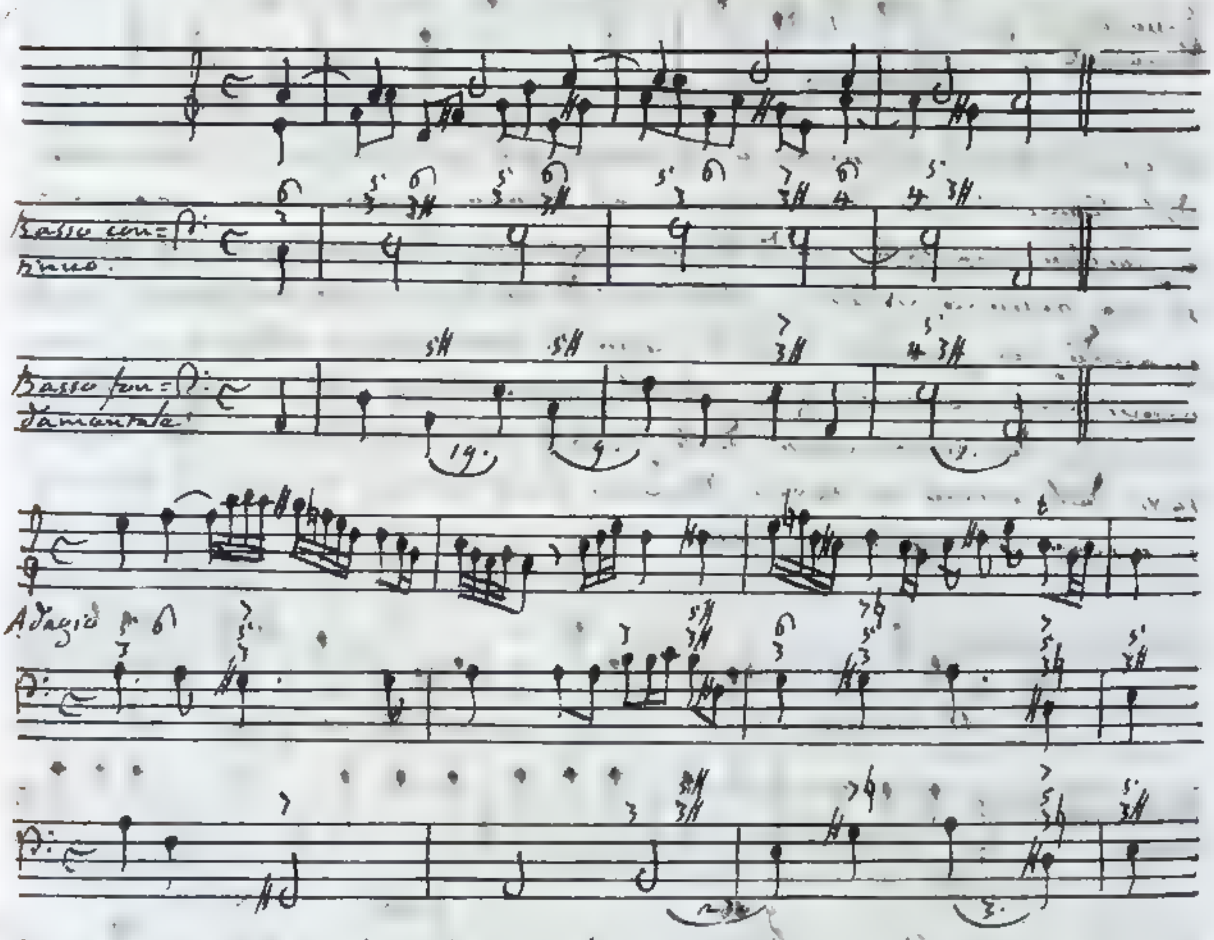
Riesce altresì opportuno il passaggio quinto per lo transito dal Tuono A per Terza minore al Tuono C per Terza maggiore, e perchè una tale modulazione giunge inaspettata alli orecchi, se ne possono valere i Maestri di Contrappunto elegantemente, quando per qualche lieto successo la mestizia in allegrezza improvisamente si cangia. Della espressione col mezzo della Musica dei sentimenti della parola, e specialmente dei varj affetti dell'animo ne terrò discorso (Lib. 4, Cap. 5, Ot. 3.) Intanto si osservi il seguente passo.





19. $B3^{5\sharp}$ $C3^{5}$, 23. $B3^{5\sharp}$ $C3^{5}$. Se i nostri passaggi appartengono al Tuono a per Terza minore, sono dotati di grandissima perfezione

perfezione, e frequentissimamente si adopera. Io li asserisco di poco uso, quando si considerano come artificialmente propri del Tuono A per Terza minore, essendo difficilissimo di valersi specialmente del passaggio 23 con tale cautela, che l'orecchio non creda essersi modulato al Tuono E per Terza minore. Non so come ci sarò riuscito nel secondo dei sottoposti esempj.



23. $7\sharp^{5}_{3}$ $B^{5\flat}_{3}$, 31. $7\sharp^{5}_{3}$ $B^{5\flat}_{3\sharp}$, 35. $7\sharp^{5}_{3}$ B^{6}_{5}. Tutti questi passaggi hanno luogo nel primo esempio del presente Paragrafo, ed il passaggio 23. è contenuto altresì nell'esempio secondo. Abbiamo veduto (Cap. 3, §4.) doversi usare un tal passaggio con parsimonia, quando consta di due accompagnamenti naturali, e ciò per difetto di armonia, essendo ambedue gli accompagnamenti $7\sharp^{5}_{3}$, $B^{5\flat}_{3}$ di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore. Questa ragione si adatta al passaggio 23. qualora artificialmente compete al Tuono A per Terza minore, e molto più al 31, rendendo la Quarta corda artificiale D# via più risentito l'accompagnamento $B^{5\flat}_{3\sharp}$ di Terza maggiore e Quinta ~~diminuita~~ minore. Non nasce ciò d'altro, che la memoria del suono D# contenuto nell'accordo antecedente $7\sharp^{5}_{3}$. dei passaggi 23, 31 fa che s'oda più piccante il suono F, che negli accordi conseguenti $B^{5\flat}_{3}$, $B^{5\flat}_{3\sharp}$, forma Quinta ~~diminuita~~ minore.

Il passaggio 35. $D^{5}_{3\sharp}$ $B\flat^{6}_{3}$ è del numero di quelli, che pel canone ottavo appena meritano di essere in Musica ricevuti, e vogliono porsi in opera assai di rado; perchè hanno l'apparenza di modolare da Tuono a Tuono senza il legame della dovuta vicendevole subordinazione. Conforme a quanto si è stabilito nel Canone quinto, lo accompagnamento precedente $D^{5}_{3\sharp}$ dei passaggi 27, 31, 35 non può spettare artificialmente al Tuono C per Terza maggiore [illegible]

§ 3. Mi sbrigo in poche parole dei passaggi di Quinta all'ingiù, e di Quarta all'insù, che si devono escludere dal Contrappunto.

14. $D^{5}_{3\natural}$ $G^{5\,4}_{3}$, 15. $D^{5}_{3\natural}$ $G\sharp^{5\,4}_{3}$, 16. $D^{5}_{3\sharp}$ $G^{5\,4}_{3}$, 17. $D^{5}_{3\sharp}$ $G\sharp^{5\,4}_{3}$.

Questi passaggi sono condannati dal Canone quinto.

25. $B\flat^{6}_{3}$ $E^{5\,7}_{3}$. È vizioso un tal passaggio pel Canone sesto, qualora l'accordo $B\flat^{6}_{3}$ si consideri come artificiale del Tuono A per Terza minore. Che se le precedenti armonie fanno credere, che il detto accompagnamento sia naturalmente proprio dei Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore, il passaggio $B\flat^{6}_{3}$ $E^{5\,7}_{3}$ deve riceversi in Musica. Richiami a memoria chi legge quello che intorno allo stesso da me si è scritto (Cap. 3, § 2, 3, 4, 42.)

§ 4. Dispongo in serie i passaggi ascendenti per una Quinta, o discendenti per una Quarta, che sono inversi di quelli, che hanno somministrata la materia ai tre precedenti Paragrafi.

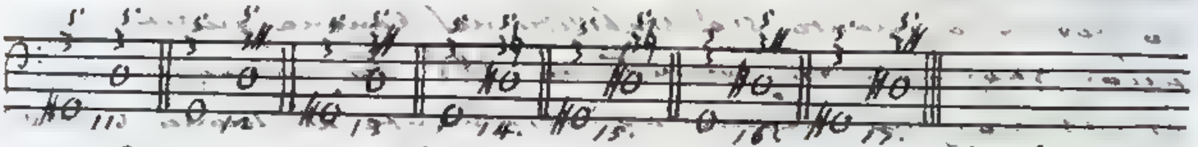
Passaggio artificiale rappresentante il naturale A^{5}_{3} E^{5}_{3}.

Passaggi artificiali rappresentanti il naturale D^{5}_{3} A^{5}_{3}.

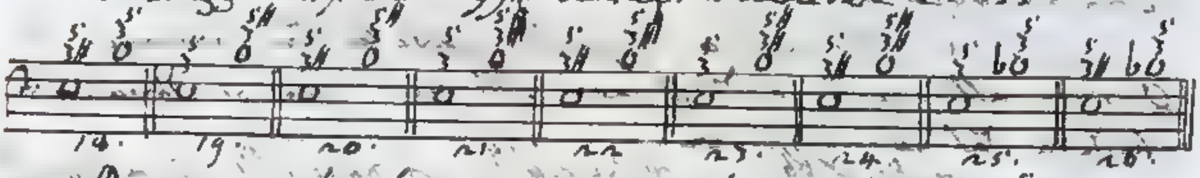
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale C^{5}_{3} G^{5}_{3}.

Passaggi artificiali rappresentanti il naturale D^5_3 C^5_3

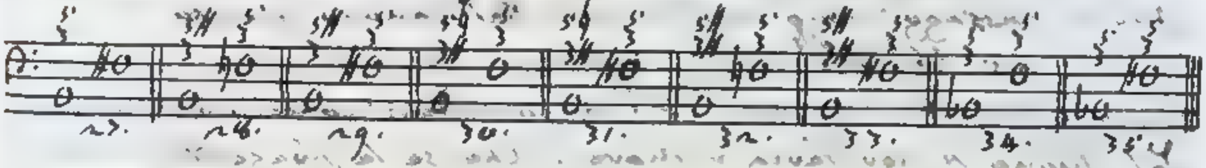
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale G^5_3 D^5_3.



Passaggi artificiali rappresentanti il naturale E^5_3 A^5_3.

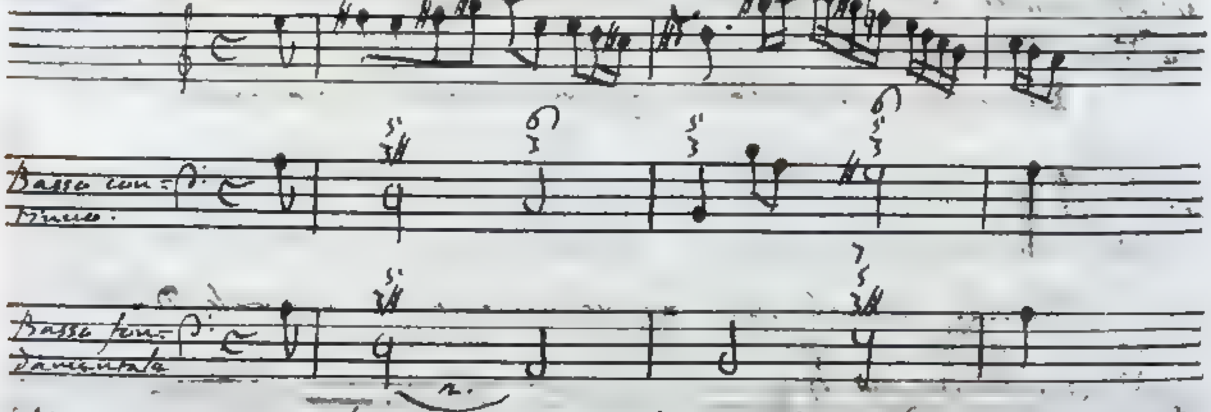


Passaggi artificiali rappresentanti il naturale A^5_3 D^5_3.



1. A^5_3 $E^5_{3\#}$. Cadenza dalla prima alla quinta corda nel Tuono A per Terza minore, quando si usa il passo fondamentale, ed il primo accompagnamento si colloca in tempo cattivo ed il secondo in tempo buono. Ho trattato di una tale Cadenza (Cap. 1., § 18.)

2. $D^5_{3\#}$ A^5_3. Passaggio di poco uso, che si può praticare nella seguente maniera.

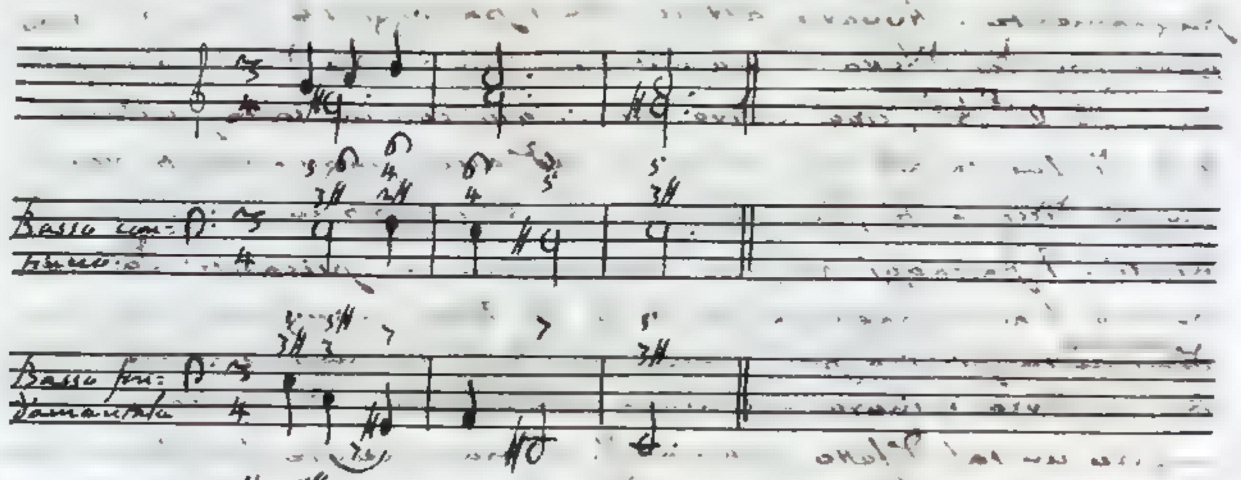


Non si permette il Canone quinto di attribuire l'accompagnamento antecedente $D^5_{3\#}$ in qualità di artificiale al Tuono C per Terza maggiore.

5. C^5_3 $G\#^5_3$, 7. C^5_3 $G\#^5_3$. Il passaggio quinto si pone in opera elegantemente in più modi, per esempio C^5_3 $B^{6\#}_3$; C^5_3 $D^{6}_{4\#}$, G^6_4 $G\#^5_3$. Nel settimo passaggio il segno G#, Quinta superflua dell'antecedente accompagnamento, resta consonante per rappresentazione anche nel susseguente, a cui serve

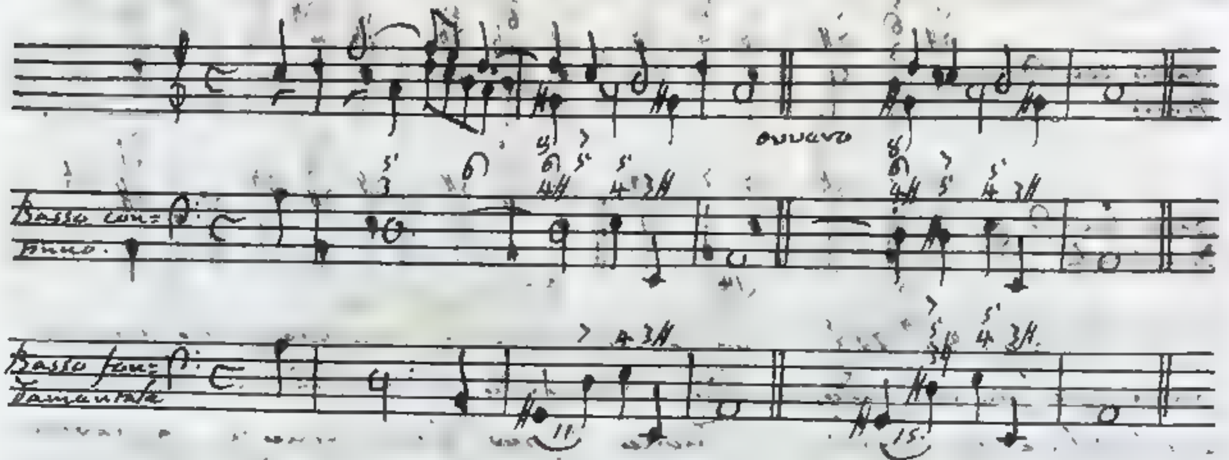
di

di base avvisatamente alterata per un Semituono minore. Stimo necessario di recare un esempio di questo rarissimo passaggio.



9. 7 3 C 3♯. La miglior forma, che si possa dare a questo passaggio si è la seguente 7 5/3 C 6/3♯.

11. G♯ 5/3 D 5/3, 12. G 5/3 D 3♯, 13. G♯ 5/3 D 3♯, 14. G 5/6 D♯ 3♮, 15. G♯ 5/3 D♯ 3♮, 16. G 5/3 D♯ 3♯, 17. G♯ 5/3 D♯ 3♯. I sottoscritti esempj ci mettono sotto gli occhi una maniera di porre in opera i passaggi 11, 15.

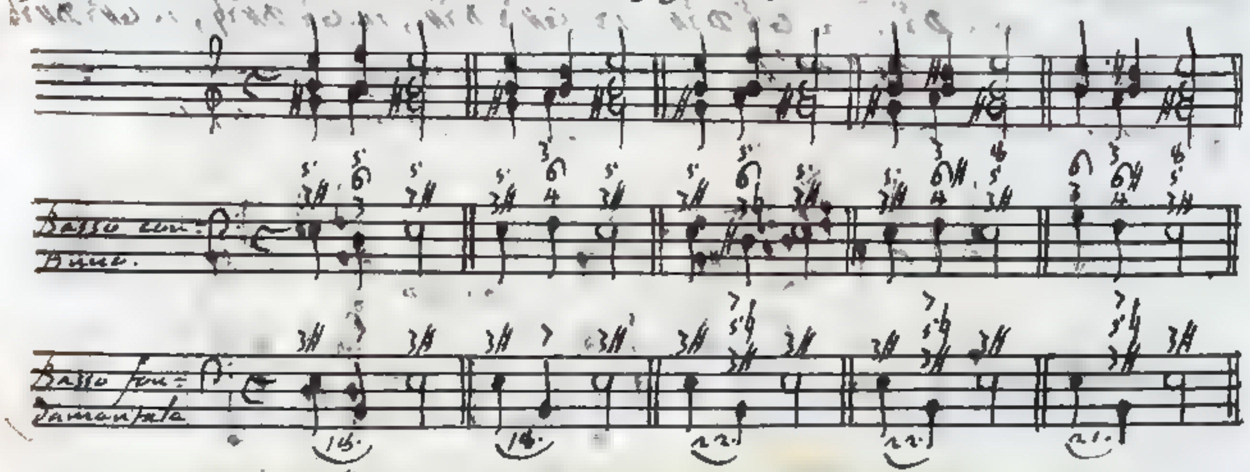


I tre difetti da me notati nel passaggio B 5/3 7 3 (Cap. ?, §. ?) sono comuni ai passaggi 17, e 13, nei quali perciò egli è di uopo schivare il movimento da base a base. L'accordo conseguente D 3♯ del passaggio 12. può appropriatamente competere al Tuono C per Terza maggiore, e al Tuono A per Terza minore, secondo che ad esso succeda l'accompagnamento G 5/3, o qualche accordo, in cui ci entri il suono G♯. Dai passaggi 13, 17 possiamo derivarne così G♯ 5/3 7♯ 3, G♯ 5/3 7♯ 6♯/3, e sotto un simile aspetto G 5/3 7 5♯/3, G 5/3 7♯ 6♯/3 possono riuscire aggradevoli i passaggi 14, 16, col mezzo dei quali si fa l'uscita dal Tuono C, o pure G per Terza maggiore al Tuono A per Terza minore.

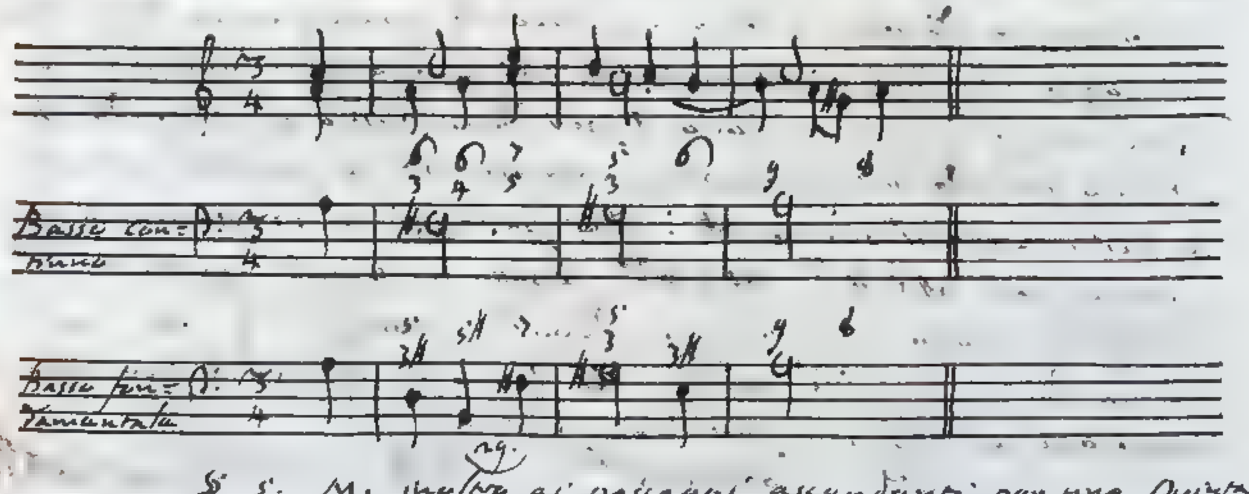
19. C 3♯ B 5/3, 20 C 3♯ B 5♮/3, 21. C 5/3 B 3♯, 22. C 5/3♯ B 3♯, 24. C 3♯ B 5♮/3♯.

1

I passaggi 16, 21, 22 racchiudono l'imperfezione, di cui ho fatto parola (Cap. 4, §. 13.), che non si può ascendere da G♯ in A, salvo che aggiungendo la Settima al conseguente accompagnamento. Avverto altresì, che i passaggi 16, 21, 22 sono partecipi del difetto da me notato (Cap. 2, §. 4.) nel passaggio naturale C$^{5}_{3}$ B$^{5}_{3}$, cioè a dire che in essi con un salto perfetto CB di Quinta all'insù si monta ad accompagnamenti veramente dissonanti, benchè per altro si adoprino come consonanti. I passaggi 21, 22 riuscirono più piccanti del 16, perchè l'accompagnamento B$^{5♭}_{3♯}$ di Terza maggiore e Quinta ~~diminuita~~ minore pizzica più l'orecchio dell'accompagnamento B$^{5}_{3}$ di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore. Si toglierà di mezzo un tal difetto, schivando il movimento fondamentale di melodia CB, e sostituendo in sua vece qualche elegante passo derivato, come negli esempj seguenti.



29: B$^{5♯}_{3}$ 7♯$^{5}_{3}$. Non lascio senza il suo esempio questo passaggio, in cui adoprandosi l'accordo antecedente B$^{5♯}_{3}$ come artificialmente proprio del Tuono A per Terza minore, apparterrà quasi sempre allo stesso Tuono anche l'accordo susseguente 7♯$^{5}_{3}$.

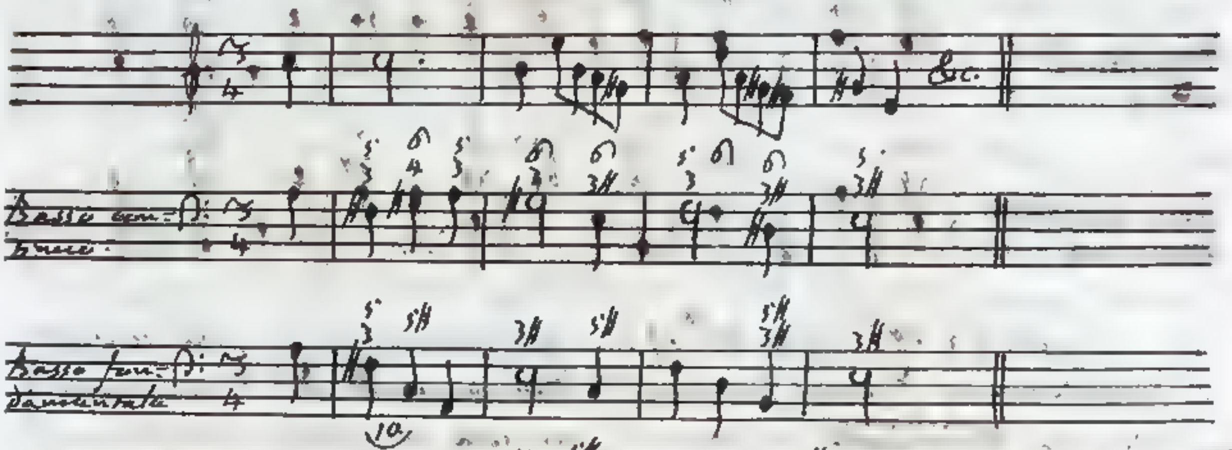


§ 5. Ai motivi ai passaggi ascendenti per una Quinta,

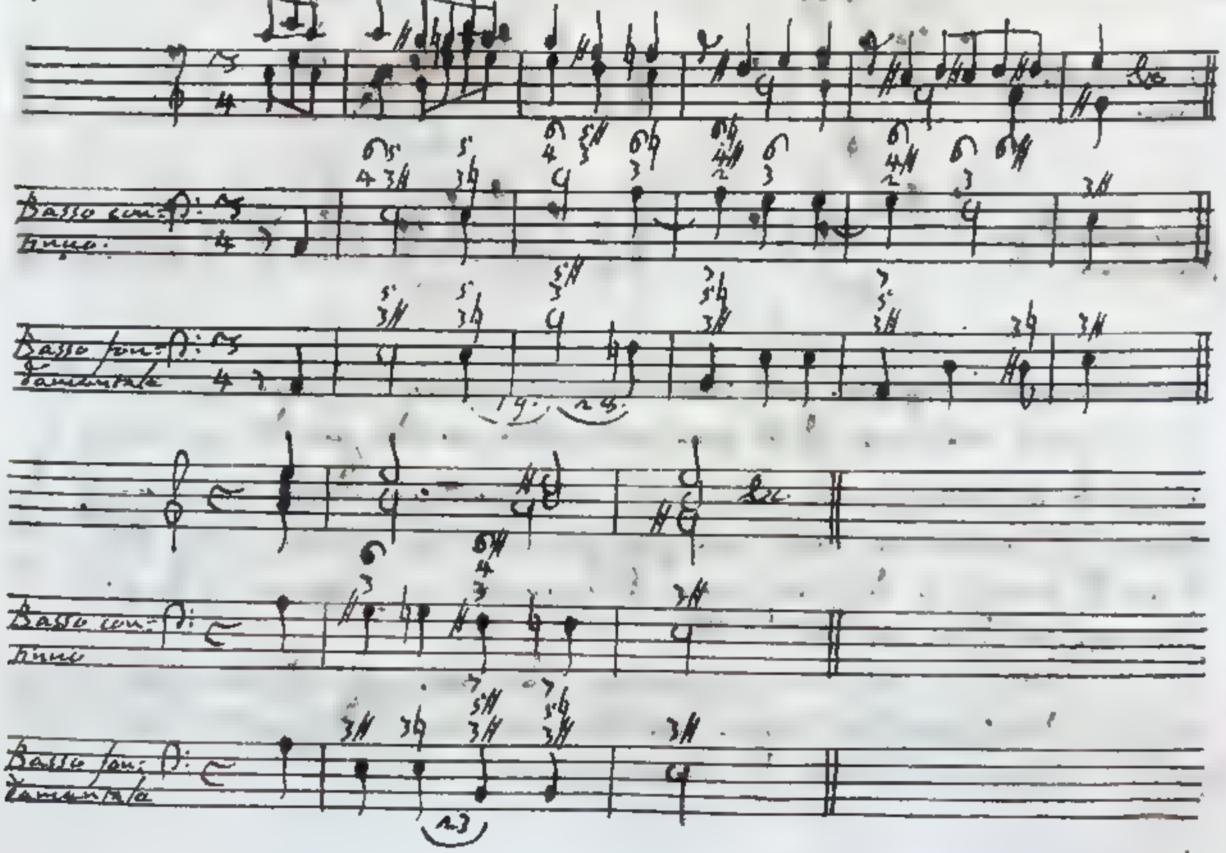
o

o discendenti per una Quarta, che rarissime volte nella musica cantilena ci si presentano.

10. 7♯ $\frac{5}{3}$ C $\frac{5♯}{3}$. Il quale nobile riuscirebbe il presente passaggio, qualora si usasse il movimento fondamentale 7♯ C. Essendo il passaggio assai ingrato, ho messo in pratica tutti gli artificj per mitigarlo nello esempio, che segue.

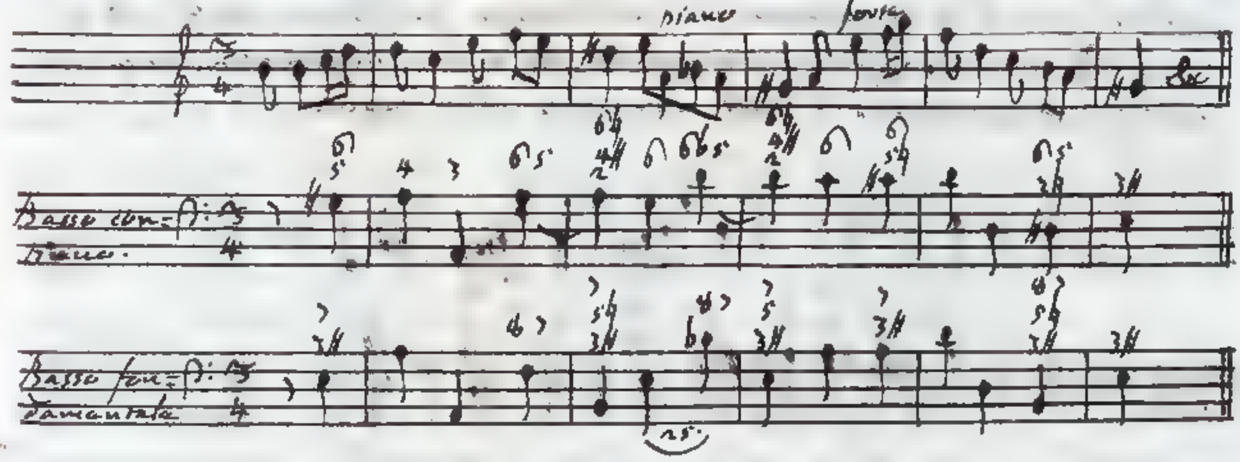


19: C $\frac{5}{3}$ B $\frac{5♯}{3}$; 23. C $\frac{5}{3}$ B $\frac{5♯}{3♯}$; 22. C $\frac{5}{3}$ B 6 $\frac{5}{3}$, 26. C 3♯ B 6 $\frac{5}{3}$. I passaggi 19, 23 erano in parte così distinto nel Tuono C per Terza minore, che differentemente troverebbe si persuade in qualche incontro di attribuirli al Tuono A per Terza minore. Negli esempj, che metto sotto la considerazione di chi legge, ho procurato, che gli accordi antecedenti, e susseguenti c'inducano a credere i nostri passaggi artificialmente proprj del nominato Tuono A.

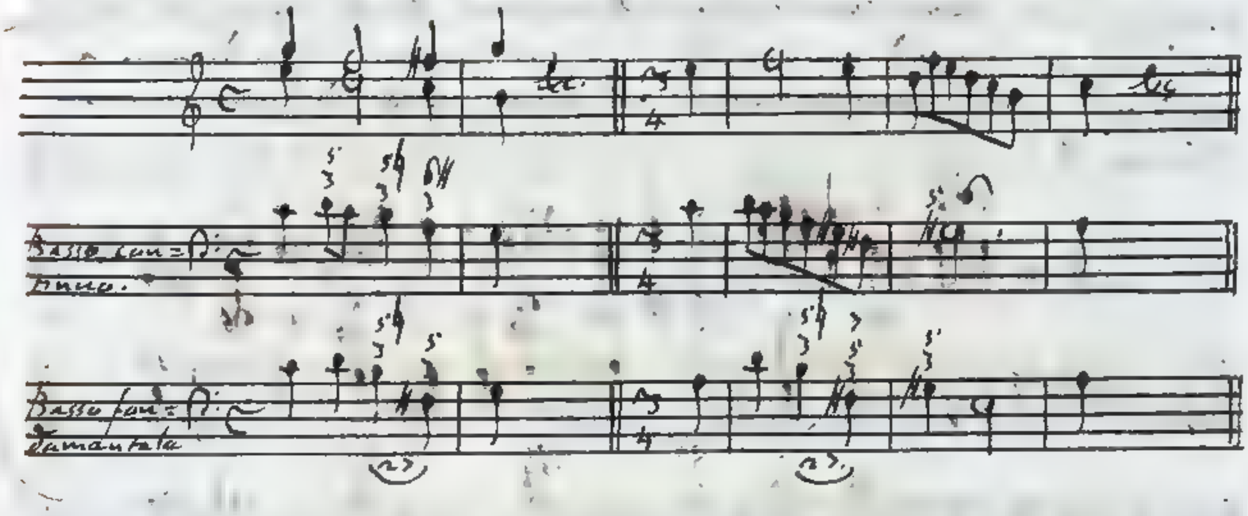


Giacchè

Giacchè del passaggio 26. ho addotto un esempio (Cap. 3, § 12.), ne aggiungo uno del passaggio 25. in cui si vedrà derivato il proibito movimento da basso a basso.



27. $B\,3^{5}\,7\sharp 3^{5}$, 28. $B\,3^{5\sharp}\,7\natural 3^{5}$: Nel passaggio 27., che contiene l'imperfezione d'esser formato di due accordi di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore consonanti per sola rappresentazione, il secondo dei detti accordi può comparire artificialmente e al Tuono C per Terza maggiore, e al Tuono A per Terza minore, ed in tale doppia figura l'ho posto in opera negli esempj, che seguono.



Sommamente ingrato all'orecchio riuscirebbe il passaggio 28, se si facesse transito dall'una all'altra corda fondamentale, rendendo il movimento B 7 vieppiù molesto dalla memoria del suono D♯ contenuto nell'accompagnamento antecedente $B\,3^{5\sharp}$. Nel secondo esempio del presente Paragrafo si è per me adoperato il passaggio derivato $B\,3^{5\sharp}\,A\,3^{6\natural}$.

§ 6. Finisco di trattare dei passaggi di Quinta all'insù, o di Quarta all'ingiù col far menzione di quelli, che meritano un assoluto esilio dal Contrappunto.

3. D♮$^{5}_{3\flat}$ A$^{5}_{3}$, 4. D♮$^{5}_{3\sharp}$ A$^{5}_{3}$ sono condannati dal Canone quinto.
6. C$^{5\sharp}_{3}$ G♮$^{5}_{3}$ contrario al Canone terzo.

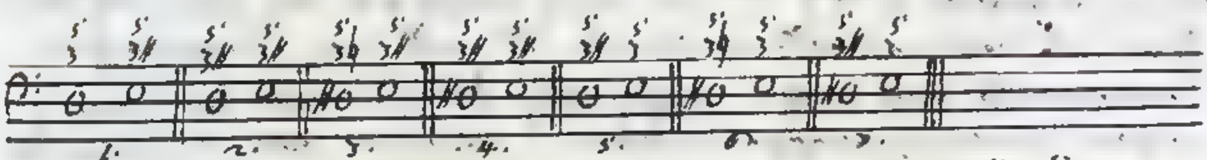
8. F♯$^{5}_{3}$ C$^{5}_{3}$ contravviene al Canone quinto, qualora il secondo antecedente si consideri come artifiziale del Tuono C per Terza maggiore. Cangiata ipotesi ed attribuendo il detto accompagnamento al Tuono A per Terza minore, io non ho mai trovata una maniera tollerabile dall'udito di accomodare il nostro passaggio al Canone quarto. Credo che ciò dipenda da due ragioni, cioè a dire che il passaggio 8. racchiude in se stesso i tre difetti osservati (Cap. 2, § 6) nel passaggio simile B$^{5}_{3}$ F$^{5}_{3}$, e che inoltre nessuno degli accompagnamenti, ondi è composto, strettamente appartiene al nominato Tuono A, il quale li prende in prestanza dal Tuono C per Terza maggiore.

30. B$^{5\flat}_{3\sharp}$ F$^{5}_{3}$, 31. B$^{5\flat}_{3\sharp}$ F♯$^{5}_{3}$, 32. B$^{5\sharp}_{3\sharp}$ F♮$^{5}_{3}$, 33. B$^{5\sharp}_{3\sharp}$ F♯$^{5}_{3}$ ripugnano al Canone quinto.

34. B♭$^{5}_{3}$ F$^{5}_{3}$, 35. B♭$^{5}_{3}$ F♯$^{5}_{3}$ dichiarati viziosi dal Canone sesto.

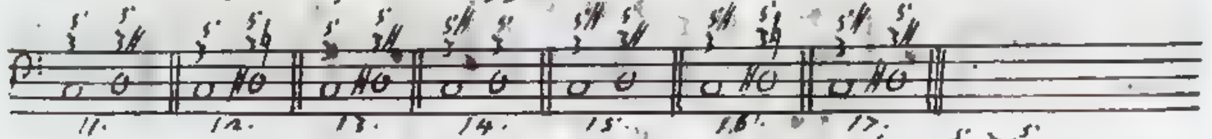
§ 7. Ai passaggi di Quarta succedano i passaggi di Seconda, e primieramente quelli all'insù.

Passaggi artifiziali rappresentanti il naturale D$^{5}_{3}$ C$^{5}_{3}$.

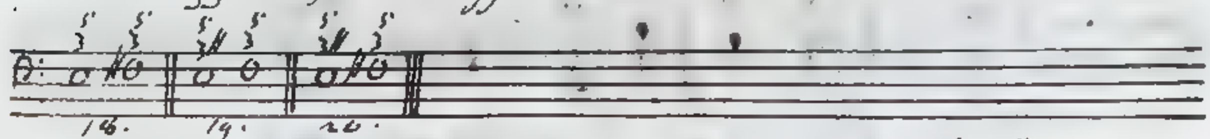


Passaggi artifiziali rappresentanti il naturale F$^{5}_{3}$ G$^{5}_{3}$

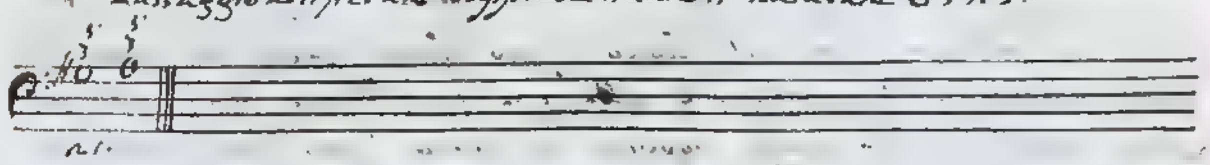
Passaggi artifiziali rappresentanti il naturale C$^{5}_{3}$ D$^{5}_{3}$.



Passaggi artifiziali rappresentanti il naturale E$^{5}_{3}$ F$^{5}_{3}$



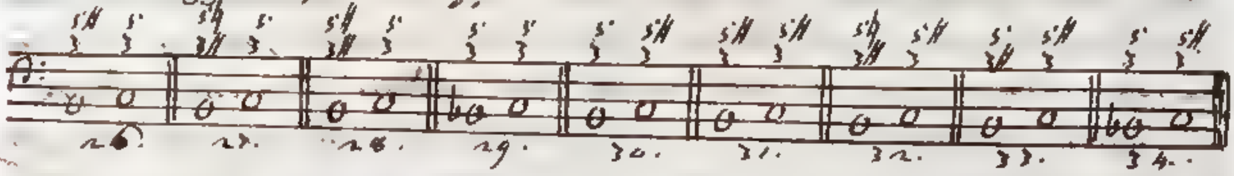
Passaggio artifiziale rappresentante il naturale G$^{5}_{3}$ A$^{5}_{3}$.



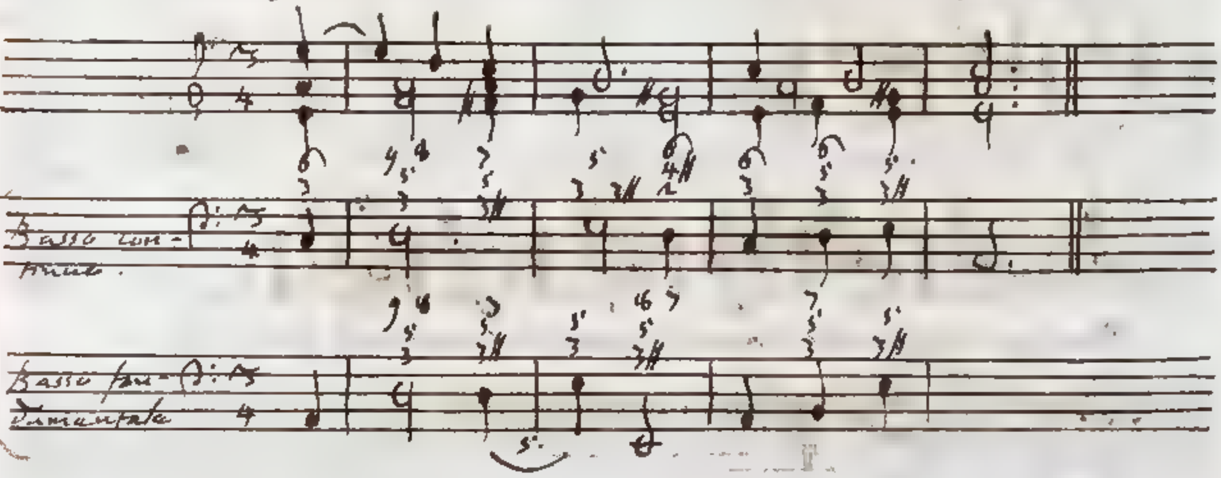
Passaggi

Passaggi artificiali rappresentanti il naturale A^{5}_{3} B^{5}_{3}

Passaggi artificiali rappresentanti il naturale B^{5}_{3} C^{5}_{3}.



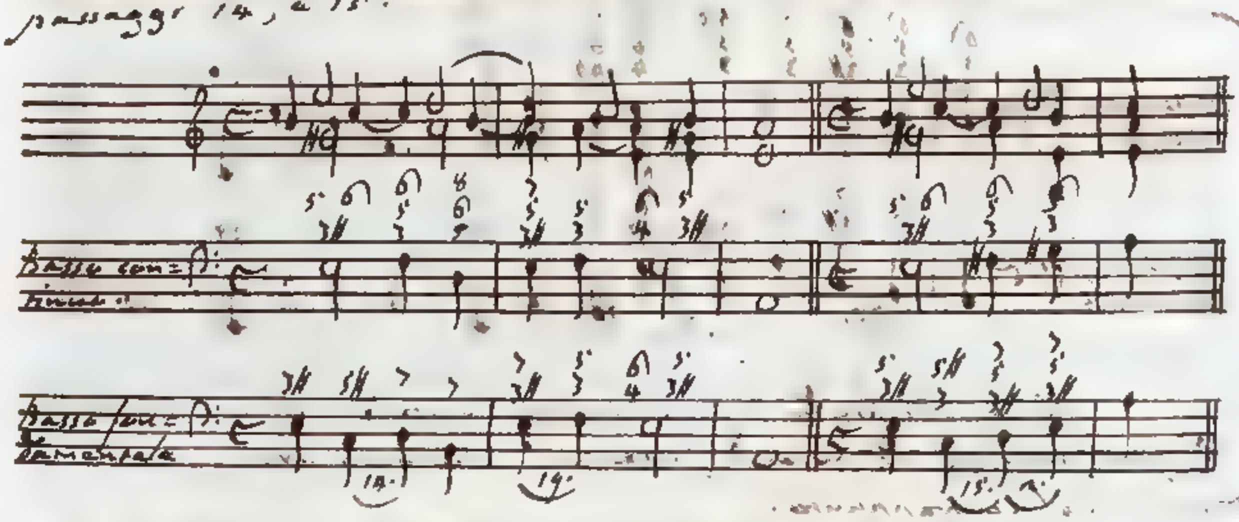
1. D^{5}_{3} $E^{5}_{3\sharp}$, 2. $D^{5}_{3\sharp}$ $E^{5}_{3\sharp}$, 3. $D\sharp^{5}_{3\natural}$ $E^{5}_{3\sharp}$, 4. $D\sharp^{5}_{3\sharp}$ $E^{5}_{3\sharp}$, 5. $D^{5}_{3\sharp}$ E^{5}_{3}, 6. $D\sharp^{5}_{3\natural}$ E^{5}_{3}, 7. $D\sharp^{5}_{3\sharp}$ E^{5}_{3}. Dai primi quattro passaggi ho tenuto discorso (Cap. I, § 17, e 19.) siccome di altrettante Cadenze, che nel Tuono A per Terza minore si trasferiscono dalla quarta alla quinta corda. I passaggi 6, e 7 possono correr per Cadenze a cagione del Semituono D# E dalla quarta corda artificiale alla quinta. Il passaggio 6 per altro produce miglior effetto, perchè in esso conservasi il naturale Semituono F E dalla sesta alla quinta corda. Questi due passaggi si possono usare così, aggiungendo la Settima all'accompagnamento antecedente $A^{4\sharp}_{3}$ G^{6}_{3}, $F\sharp^{6\sharp}_{3}$ G^{6}_{3} $G\sharp^{6\natural}_{3}$ A^{5}_{3}. L'accompagnamento $G\sharp^{6}_{3}$, che segue il passaggio 7., fa vedere essersi con ragione introdotta nell'accompagnamento $F\sharp^{6\sharp}_{3}$ la sesta corda artificiale F#, affine di ascendere alla settima corda artificiale G# mediante la naturale G. Conciossiachè rare volte ci verrà fatto di incontrare nei musici componimenti il passaggio 5. $D^{5}_{3\sharp}$ E^{5}_{3}, ne metto sotto l'esame de' Lettori un esempio [illegible]



8. $F\sharp^{5}_{3}$ G^{8}_{3}, 9. F^{5}_{3} $G\sharp^{5}_{3}$, 10. $F\sharp^{5}_{3}$ $G\sharp^{5}_{3}$. Il passaggio 8. è quella Cadenza, che nel Tuono C per Terza maggiore procede dalla quarta corda artificiale alla quinta, di cui ho parlato (Cap. I, § 17.). Può anche servire al Tuono A per Terza minore, quando si fa transito da F# a G# col mezzo della corda naturale

6. Se il passaggio 9. si porrà in opera sotto l'aspetto A$^5_3$ G♯$^5_3$, si eviterà il fondamentale ascendente movimento di G♯. Veggasi l'esempio quinto del Paragrafo secondo. Si usa elegantemente il passaggio 10. nella seguente forma, D♯$^5_3$ G♯$^5_3$, ed in tal guisa me ne sono servito nell'esempio sesto del Paragrafo quinto, e nell'esempio ultimo del Paragrafo quarto ec.

13. C$^5_3$ D$^5_{3♯}$, 14. C$^{5♯}_3$ D$^5_3$, 15. C$^{5♯}_3$ D$^5_{3♯}$. L'accordo conseguente del passaggio 13. può comparire e al Tuono C per Terza maggiore, e al Tuono A per Terza minore, il che dipende dagli accompagnamenti, che succedono. Lo stesso dicasi anche dell'accordo susseguente del passaggio 14. Ecco due esempj dei passaggi 14, e 15.



18. A$^5_3$ D♯$^5_3$, 19. A$^5_{3♯}$ D$^5_3$, 20. A$^5_{3♯}$ D♯$^5_3$ passaggi assai frequentati. Nel 18. e 20. l'accordo conseguente D♯$^5_3$ può far figura di artificiale e del Tuono C per Terza maggiore, e del Tuono A per Terza minore. Relativamente ad un tal Tuono il passaggio 19. si usa spesso così A$^6_3$ G♯$^5_3$ G$^6_3$ D♯$^5_3$ D$^6_3$ A$^5_{3♯}$. Del passaggio 19., che nel nominato Tuono A si muove dalla quinta alla prima corda, ne ho tenuto superiormente discorso (Cap. 2, §. 14.). Si trova posto in opera nella seconda Battuta del penultimo esempio.

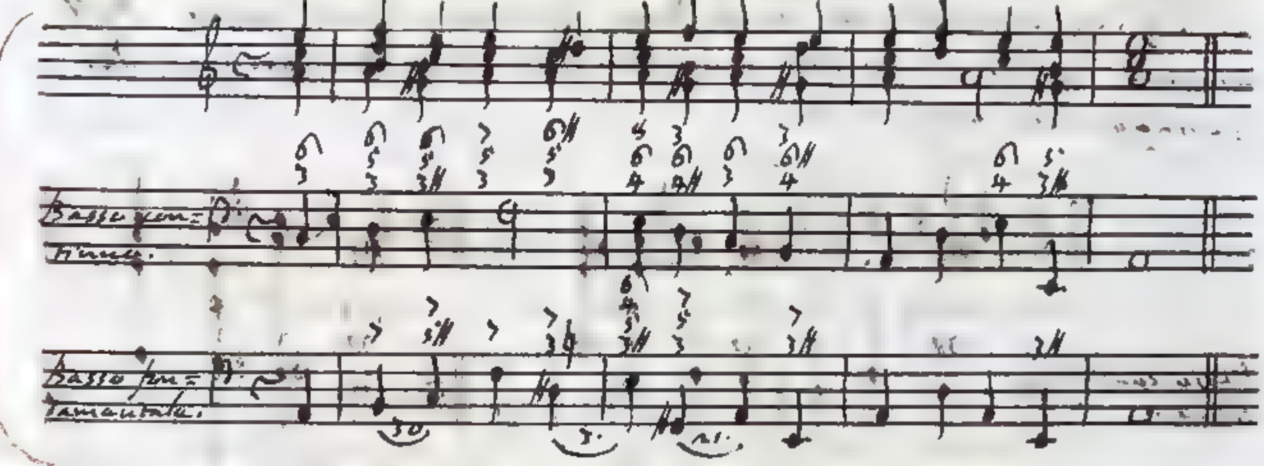
21. G♯$^5_3$ A$^5_3$ Cadenza dalla settima corda artificiale alla ottava nel Tuono A per Terza minore, della quale ho trattato (Cap. 2, §. 12.)

22. A$^5_3$ B$^{5}_{3♯}$, 23. A$^5_3$ B$^{5♭}_{3♯}$, 24. A$^5_3$ B$^{5♯}_{3♯}$, 25. A$^5_3$ B$^{6}_{♭3}$. Abbiamo notato (Cap. 2, §. 14.), che molte volte si incontra in ambedue i Modi il passo dalla prima alla seconda corda. Quindi i passaggi 22, 23, 24, 25, che nel Tuono A per Terza minore si trasferiscono dalla prima corda alla seconda o

naturale

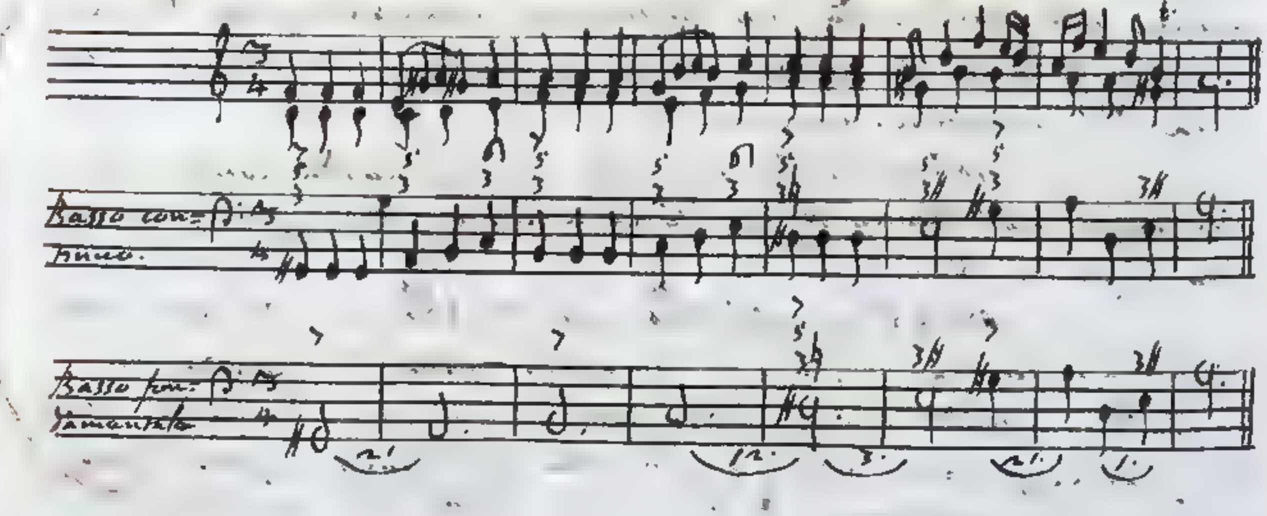
naturale, o artifiziale son tutti buoni; purchè i suoni artifiziali si introducano con ragione, e l'accompagnamento B 3♯ (5♭) nel passaggio 27 si usi nella forma, che viene prescritta li sotto.

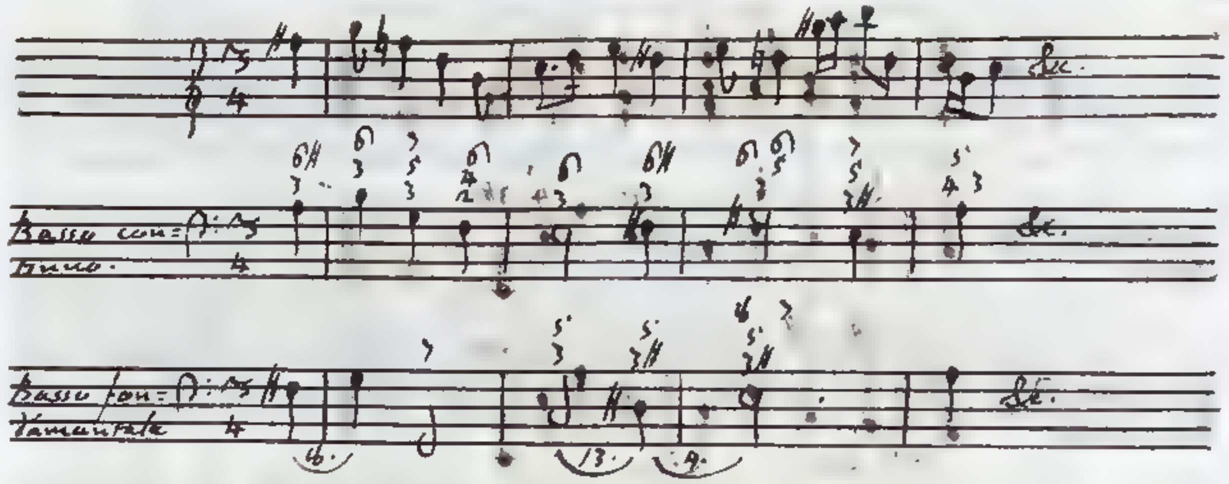
30. B $\frac{5}{3}$ C $\frac{5♯}{3}$. Questo passaggio composto di due accompagnamenti, uno di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore, l'altro di Terza maggiore e Quinta superflua, sembra a prima vista intollerabile: ma a prova ben presto cangerassi opinione l'elegante disposizione, e movimento delle parti nell'esempio, che segue [illegible]



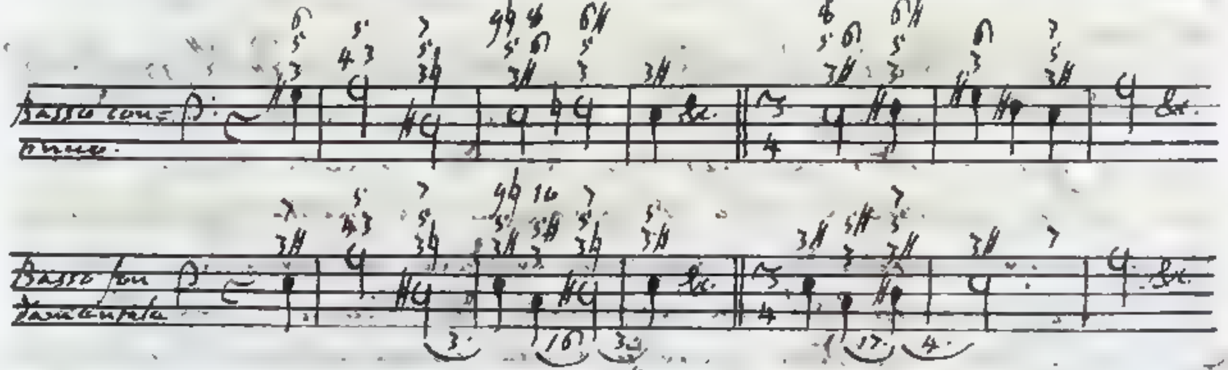
§ 4. Richiede l'incominciato metodo, che ora si tratti di quei passaggi di Seconda all'insù, che sarà ottengono ingresso nel Contrappunto.

12. C $\frac{5}{3}$ D♯ $\frac{5}{3}$, 13. C $\frac{5}{3}$ D♯ $\frac{5}{3♯}$, 16. C $\frac{5♯}{3}$ D♯ $\frac{5}{3}$, 17. C $\frac{5♯}{3}$ D♯ $\frac{5}{3♯}$. Nei premessi passaggi egli è di uopo schivare il movimento fondamentale C D♯. Riusciranno qualche fiata opportuni i passaggi 12, 13 per modulare dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono A per Terza minore, il che ne' due sottoposti esempi ho procurato di porre in esecuzione.

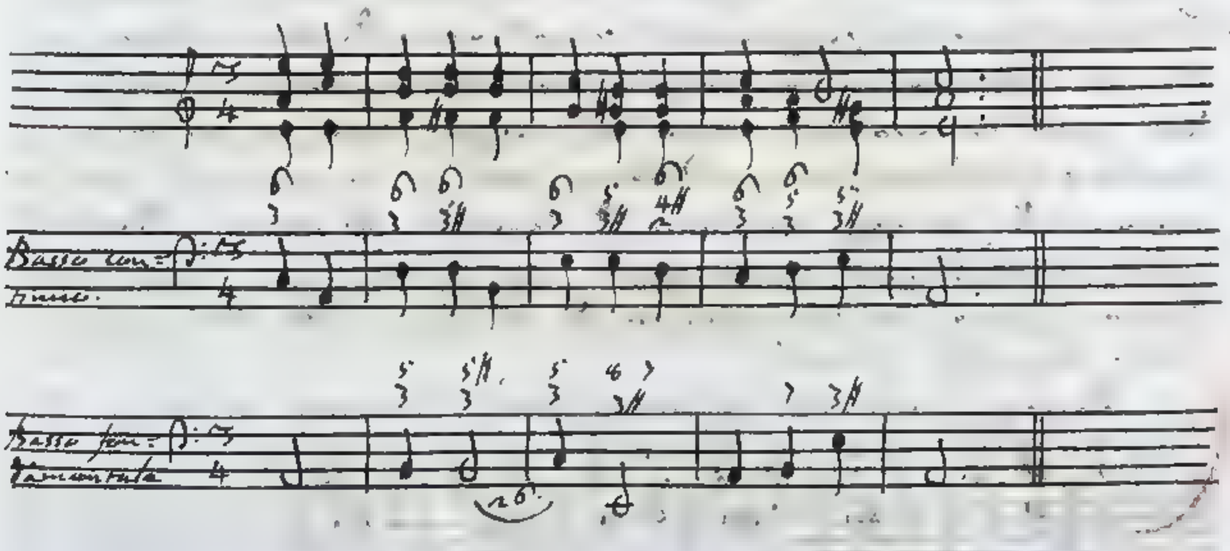


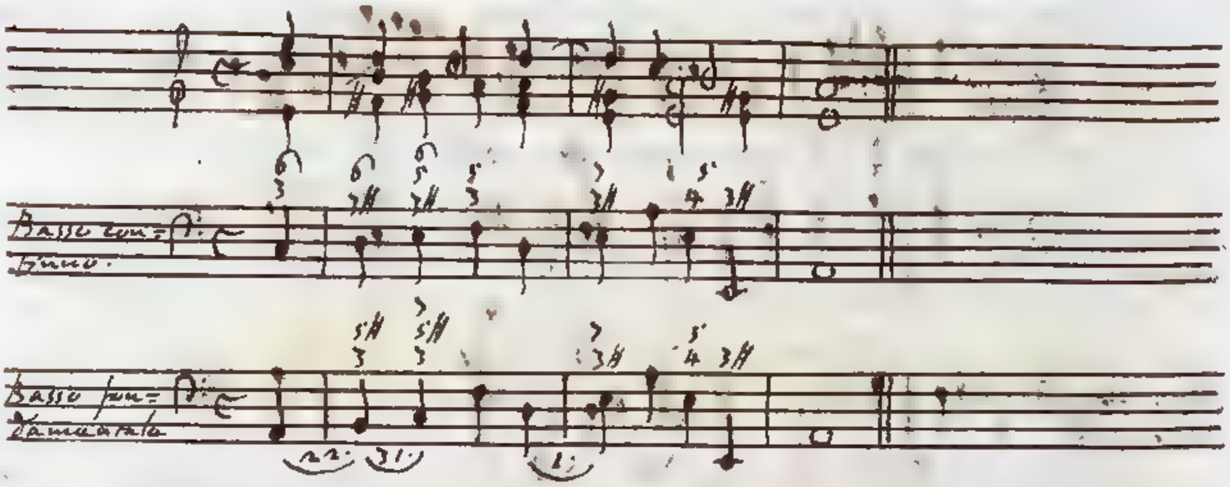


Aggiungo gli esempj dei passaggi 16, e 17, il primo de' quali è del celebrarissimo P. M. Vallotti.



N. 6. B. 3 C. 3; 31. B. 3 C. 3. Pongo gli esempj anche di questi due passaggi, nei quali difficilmente ci verrà fatto di abbatterci esaminando moltissime musicali composizioni. Per salvare il canone quarto, il passaggio N. 6 ho fatto succedere un accompagnamento, in cui c'entra il suono 6♯, onde una parte possa toccare la serie di corde 7♯, 6, 6♯.



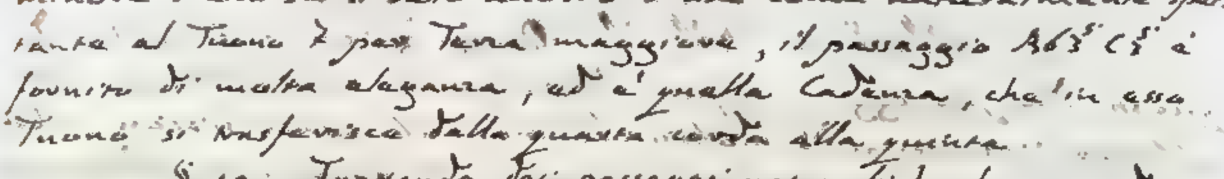


§ 9. È destinato il presente Paragrafo a rendere ragione del divieto, a cui soggiacciono alcuni passaggi di Seconda all'insù.

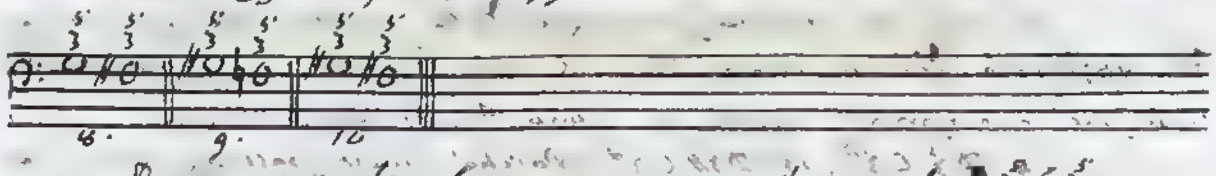
27. $B^{5\natural}_{3\sharp}\,C^{5}_{3}$, 28. $B^{5\sharp}_{3\sharp}\,C^{5}_{3}$, 29. $B6^{5}_{3}\,C^{5}_{3}$, 32. $B^{5\natural}_{3\sharp}\,C^{5\sharp}_{3}$, 33. $B^{5\sharp}_{3\sharp}\,C^{5\sharp}_{3}$, 34. $B6^{5}_{3}\,C^{5\sharp}_{3}$. I passaggi 27, 28, 32, 33 sono condannati dal Canone quinto, ed i passaggi 29, 34 dal Canone sesto. Avvertasi, che io asserisca vizioso il passaggio 29 nella supposizione, che gli accordi antecedenti facciano credere all'orecchio, che l'accompagnamento $B6^{5}_{3}$ sia artificiale del Tuono A per Terza minore. Che se il detto accordo si usa come naturalmente spettante al Tuono E per Terza maggiore, il passaggio $B6^{5}_{3}\,C^{5}_{3}$ è fornito di molta eleganza, ed è quella Cadenza, che in esso Tuono si trasferisca dalla quarta corda alla quinta.

§ 10. Trattando dei passaggi naturali ho fatto vedere (Cap. 2, § 11) che quelli di Seconda all'insù sono più perfetti dei loro contrarj di Seconda all'ingiù, ed ho di più notato nel Capitolo stesso, § 15, che se qualcuno di questi ultimi passaggi si usa con qualche frequenza specialmente da base a base, gli saranno certamente favorevoli parecchie importanti circostanze, delle quali ho fatto menzione nel luogo citato, a cui rimetto il Lettore. Le stesse cose si debbono asserire, e con molto maggior ragione dei passaggi artificiali di Seconda all'ingiù. Presentemente io dispongo in serie quelli, che appartengono allo stesso Tuono, o pure che si muovono da un Tuono all'altro, i quali hanno comune la scala.

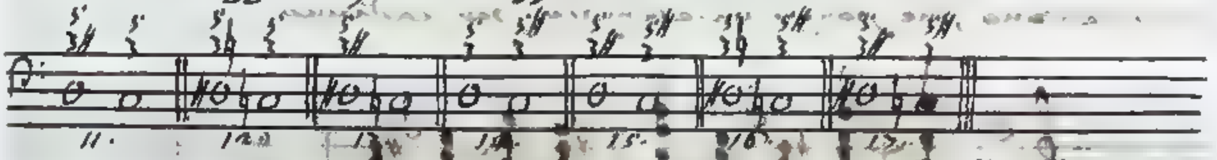
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale $C^{5}_{3}\,D^{5}_{3}$



Passaggi artificiali rappresentanti il naturale G^5_3 F^5_3.

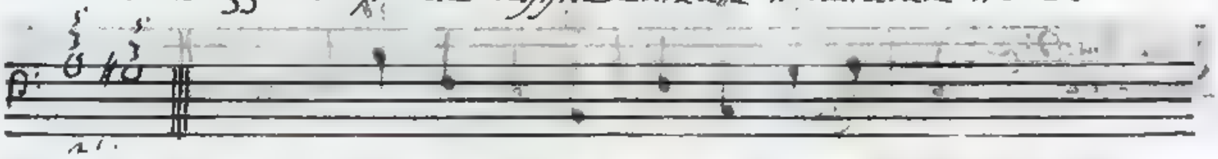


Passaggi artificiali rappresentanti il naturale D^5_3 C^5_3.

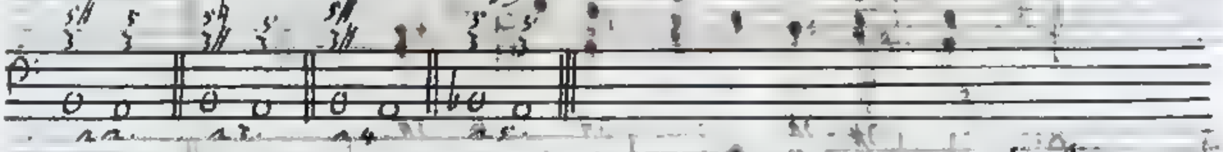


Passaggi artificiali rappresentanti il naturale F^5_3 C^5_3.

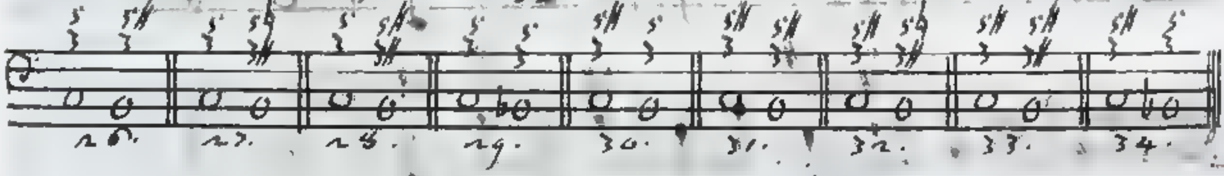
Passaggio artificiale rappresentante il naturale A^5_3 G^5_3.



Passaggi artificiali rappresentanti il naturale B^5_3 A^5_3.



Passaggi artificiali rappresentanti il naturale C^5_3 B^5_3.



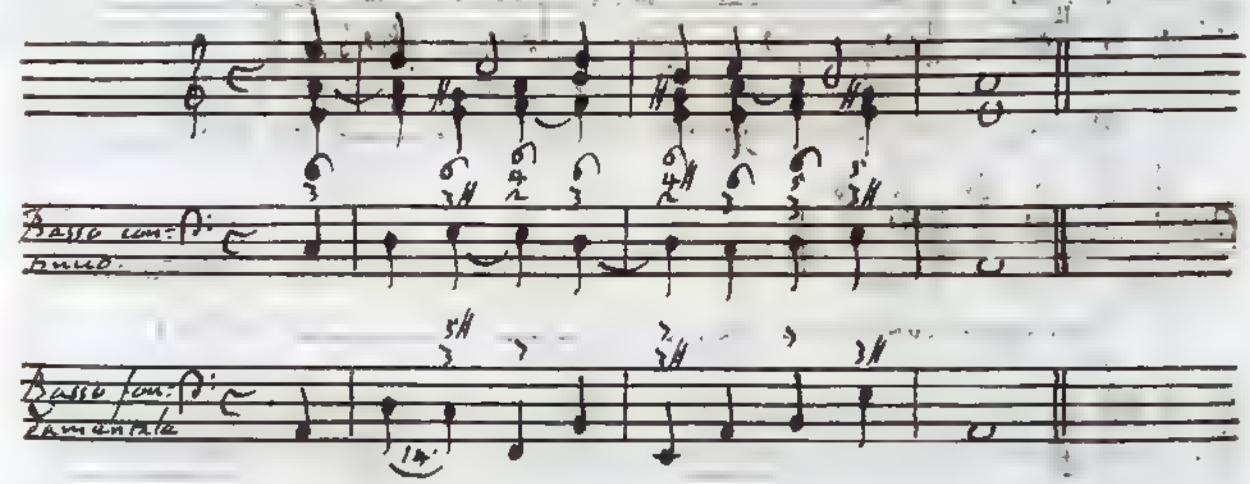
1. $C^5_{3\sharp}$ D^5_3, 2. $C^5_{3\sharp}$ $D^5_{3\sharp}$, 3. $C^5_{3\sharp}$ $D\sharp^5_{3\natural}$, 4. $C^5_{3\sharp}$ $D\sharp^5_{3\sharp}$, 5. C^5_3 $D^5_{3\sharp}$, 6. C^5_3 $D\sharp^5_{3\natural}$, 7. C^5_3 $D\sharp^5_{3\sharp}$; passaggi dalla quinta corda alla quarta o naturale, o accresciuta per un Diesis nel Tuono A per Terza minore tutti buoni. I passaggi 1., e 2. abbandonano i Maestri più volontieri da $C^5_{3\sharp}$ ad F^6_3, da $C^5_{3\sharp}$ ad $F\sharp^6_3$, che da base a base. La ragione l'ho spiegata (Cap. 1., § 4.), e consiste in ciò, che trasferendoci da base a base, resta la memoria del suono G♯, il quale colla quarta corda D viene a formare Quarta maggiore superflua, dissonanza, che nel numero delle più piccanti si conta. Il passaggio 3. si pratica frequentemente da $C^5_{3\sharp}$ ad $F^{6\sharp}_3$, perchè l'accordo derivato $F^{6\sharp}_3$ è più perfetto del fondamentale $D\sharp^5_{3\natural}$. I passaggi 5., 6., 7. si metteranno per lo più in opera nella seguente forma G^6_3 $F\sharp^6_3$, G^6_3 $F^{6\sharp}_3$, G^6_3 $F\sharp^{6\sharp}_3$. Avverto che nei passaggi 2., e 5. l'accompagnamento conseguente $D^5_{3\sharp}$ più

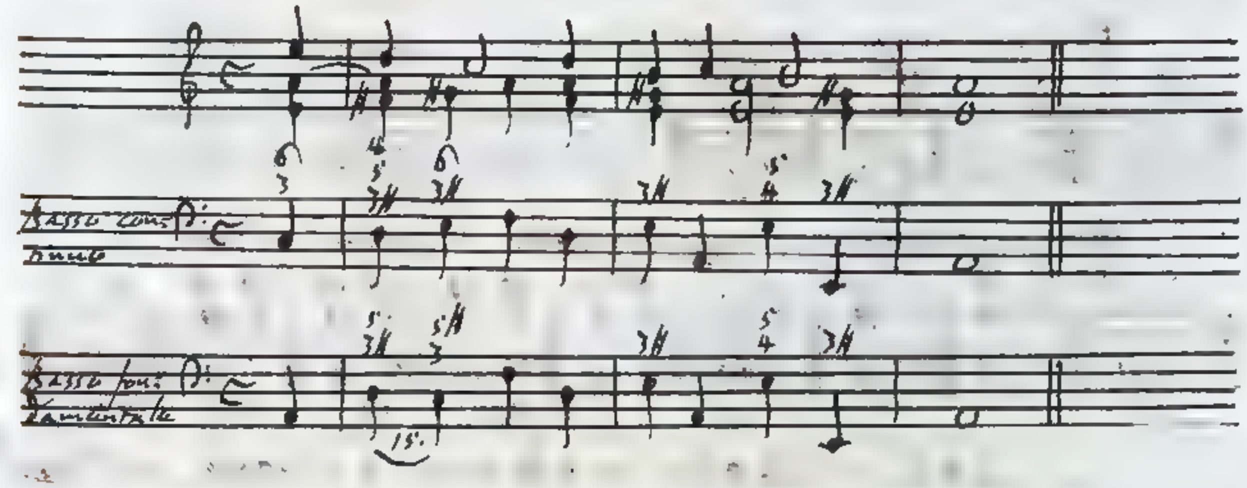
appartenente

appartenente artificialmente al Tuono C. per Terza maggiore.

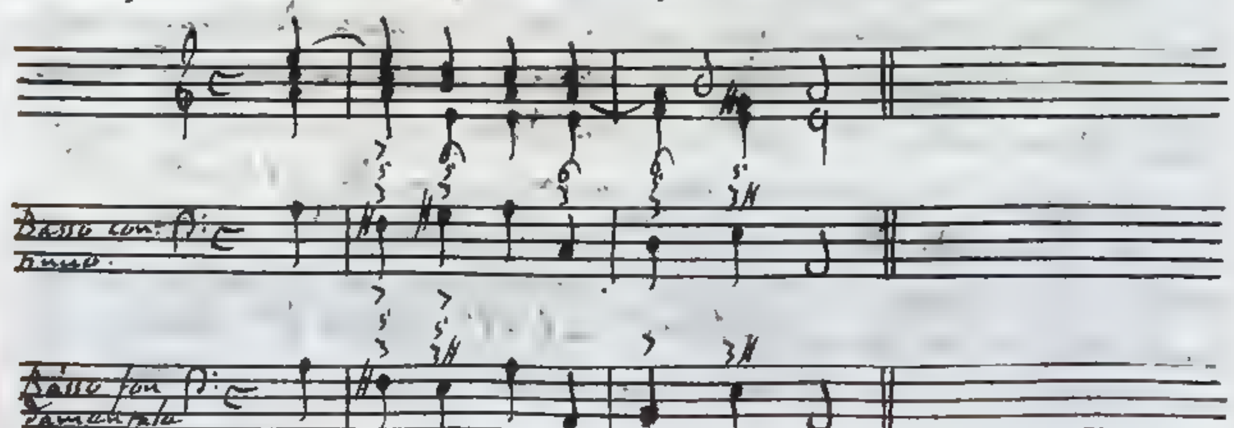
8. G $^{5}_{3}$ D♯ $^{5}_{3}$ ottimo passaggio dalla quinta alla quarta corda artificiale del nominato Tuono C. Li accordi susseguente D♯ $^{5}_{3}$ se lo può appropriare anche il Tuono A per Terza minore.

14. D $^{5}_{3}$ C $^{5♯}_{3}$, 15. D $^{5}_{3♯}$ C $^{5♯}_{3}$. Poichè questi passaggi rare volte si sentono, ne porgo un esempio per cadauno.



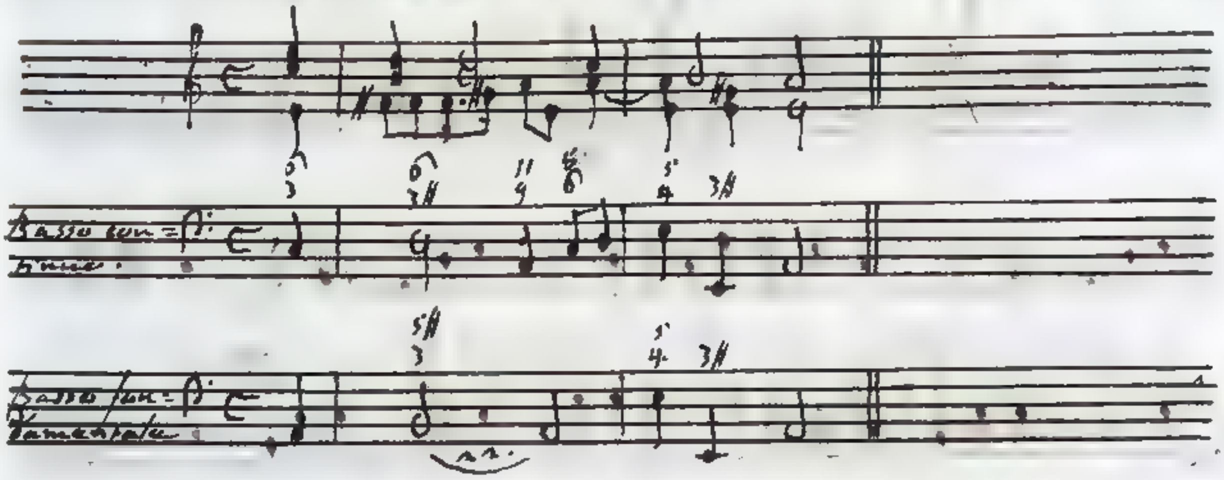


19. D $^{5}_{3}$ E $^{5}_{3♯}$, ne D♯ $^{5}_{3}$ E $^{5}_{3♯}$. Il passaggio 19 si usa elegantemente così A $^{6}_{3}$ E $^{5}_{3♯}$, e serve in molti incontri a preparare la Nona aggiunta all'accompagnamento E $^{5}_{3♯}$. Superiormente (Cap. 2, § 161.) ho addotto un esempio del passaggio fondamentale 19. Diasi un occhiata all'esempio del passaggio 20.

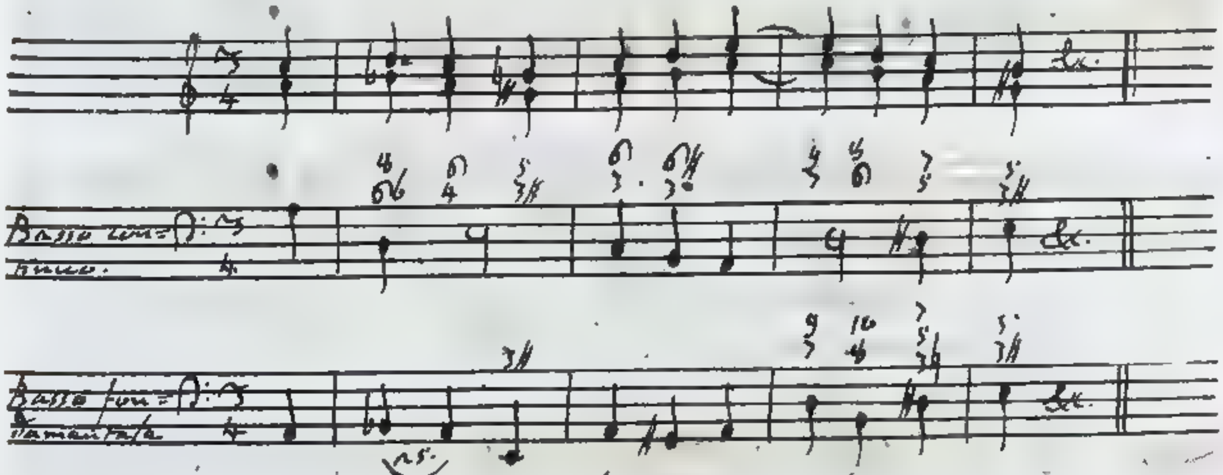


21. A3^{5} G♯3^{5} passaggio assai frequentato dalla ottava alla settima corda artificiale del Tuono A per Terza minore. Ne ho parlato (Cap. 2., § 17.), al qual luogo può ricorrere il Lettore.

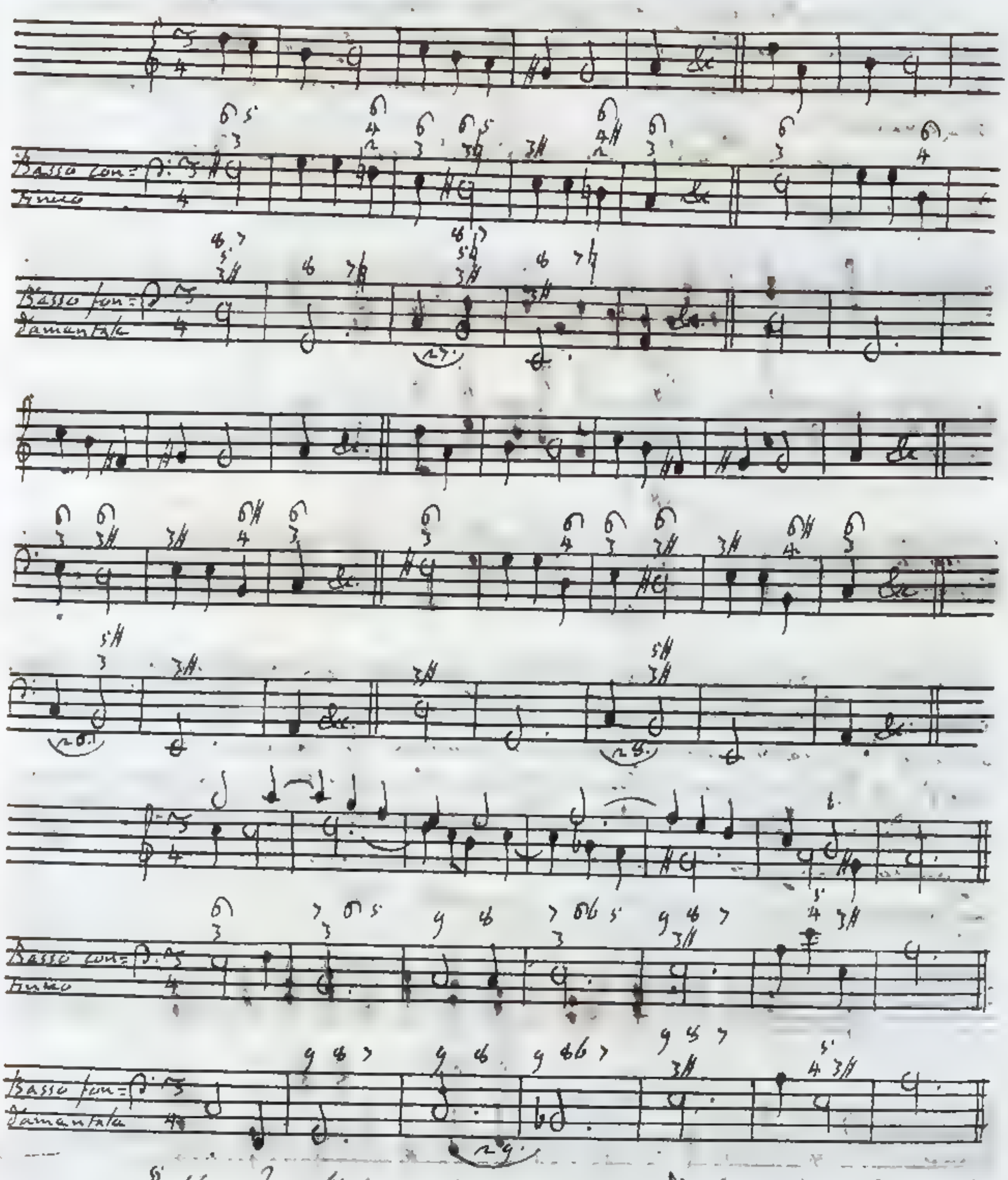
22. A$3^{5♯}$ A3^{5}, 25. B♭$6\,3^{5}$ A3^{5}. Comprendo dall'esempio del passaggio 22.



È lecito il passaggio 25. B♭$6\,3^{5}$ A3^{5}, perchè giusta quanto ho detto (Cap. 4., § 19.) nello stabilire il Canone sesto, l'accordo A3^{5} è uno di quelli, che si possono metter di mezzo fra i due B♭$6\,3^{5}$, E3♯, che nel Tuono A per Terza minore compongono la Cadenza dalla seconda corda artificiale alla quinta: Il sottoposto esempio si conforma al mentovato Canone, facendosi al passaggio 25. succedere l'accordo E3♯:

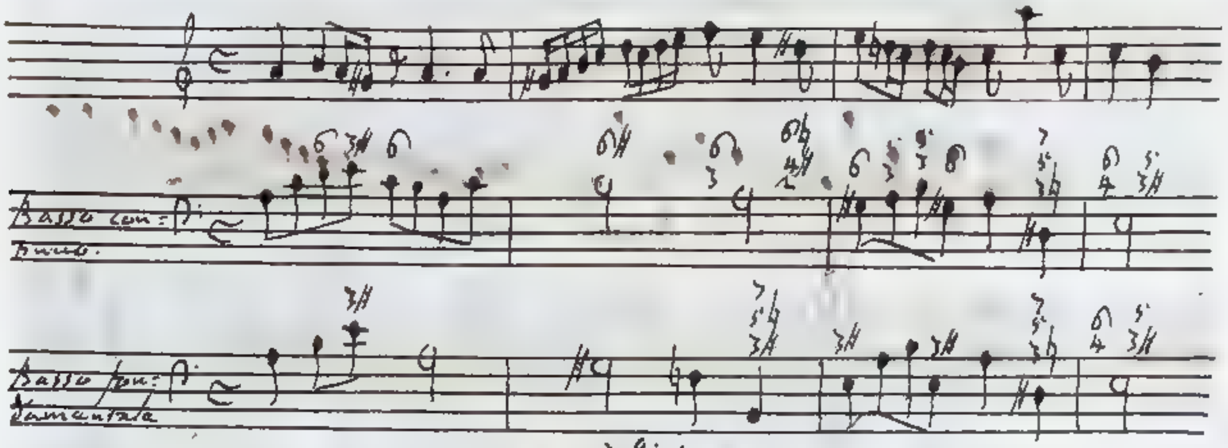


26. C3^{5} A$3^{5♯}$, 27. C3^{4} B$3♯^{5♭}$, 28. C3^{5} B$3♯^{5♯}$, 29. C3^{5} B♭$6\,3^{5}$. Sono atti questi passaggi per far transito qualche rara volta dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono A per Terza minore.



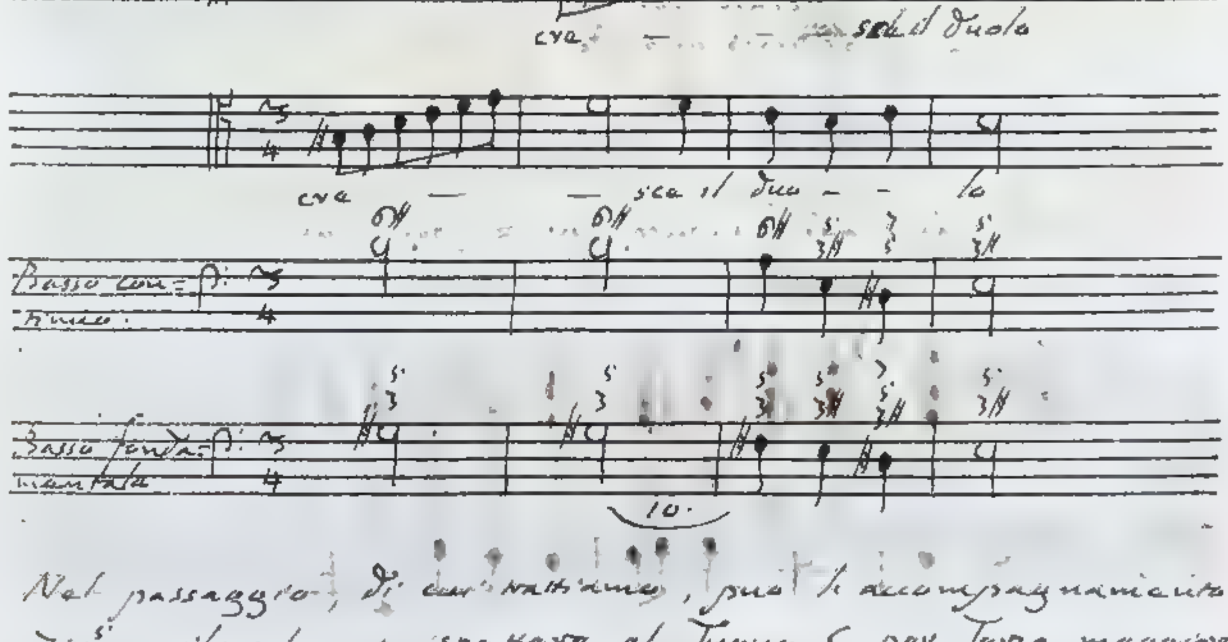
§ 11. Innoltriamoci ai passaggi di Seconda all'ingiù, che con molta cautela, e parsimonia debbono introdursi nelle musicali composizioni.

9. G♯ 3 5 7♮ 3 5, 10. G♯ 3 5 7♯ 3 5. Usando il passaggio 9. egli è di uopo evitare il movimento fondamentale di Seconda superflua G♯ 3 5 7♮ 3 5.



9.

Il passaggio 10. abbonda di imperfezioni, nè merita, che se ne tenga gran conto. E' di Seconda all'ingiù, consta di due accompagnamenti di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore, ed oltre a ciò il suono C, che forma Quinta ~~diminuita~~ minore nel conseguente accordo 7#5, è reso vie più amaro dalla memoria del suono G#, base dell'antecedente accompagnamento G#5. Nel seguente esempio adopro il nostro passaggio sotto l'aspetto B 6# 3 A 6# 3; e nell'atto di effettuarlo m'astengo dal percuotere il suono G#, onde il suono C riesca più mite. Ho procurato di adattare la musica al sentimento delle parole cresce il duolo.

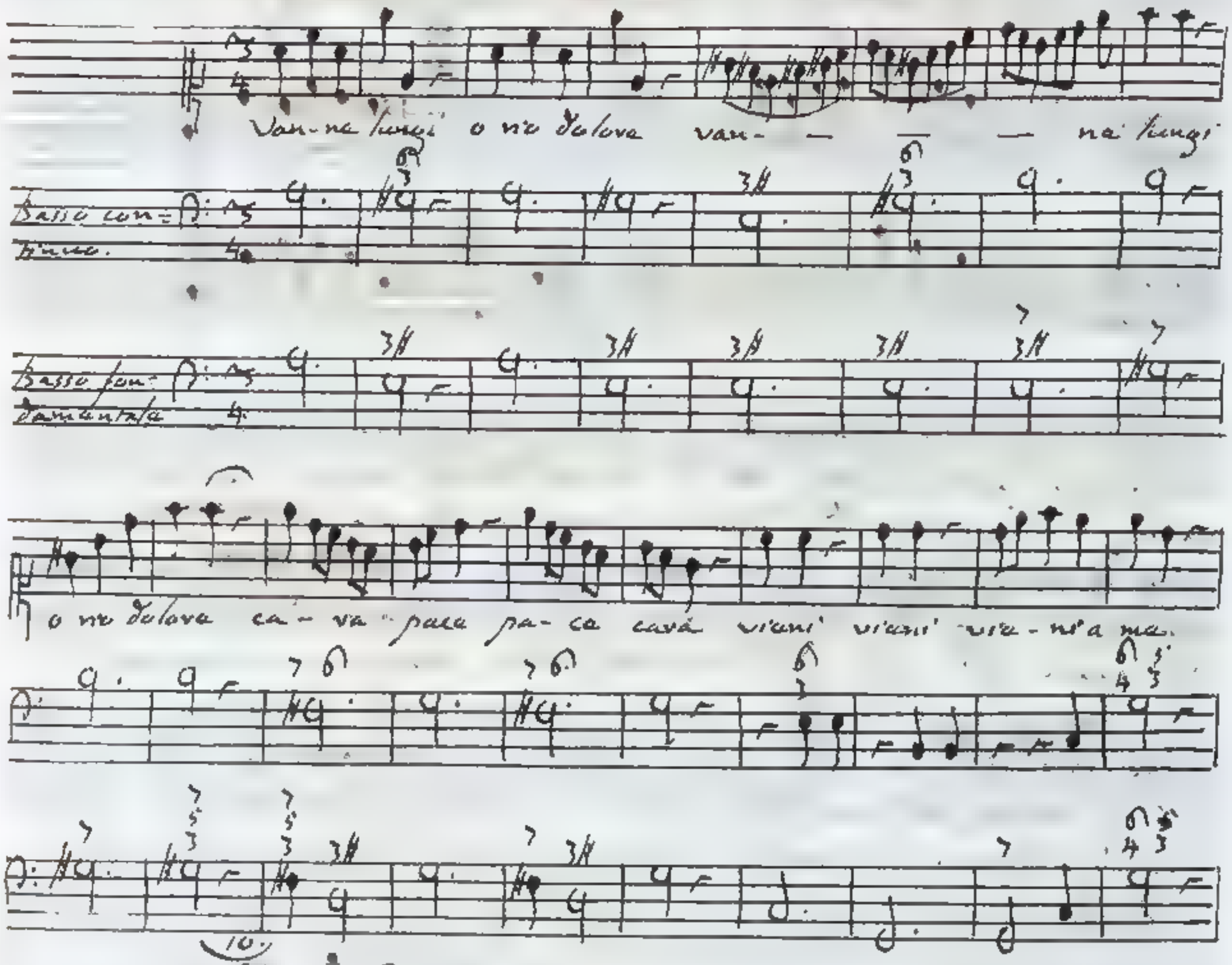


10.

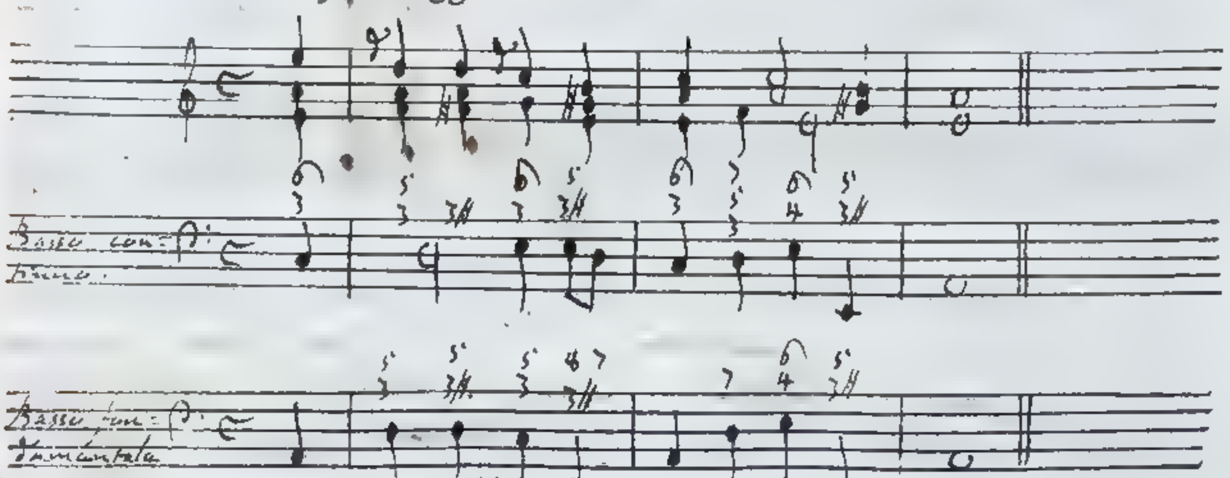
Nel passaggio 9. di cui trattiamo, può l'accompagnamento 7#5 artificialmente spettare al Tuono C per Terza maggiore ed in tale ipotesi modula il passaggio stesso dal Tuono A per Terza minore al Tuono C per Terza maggiore. Ad

una

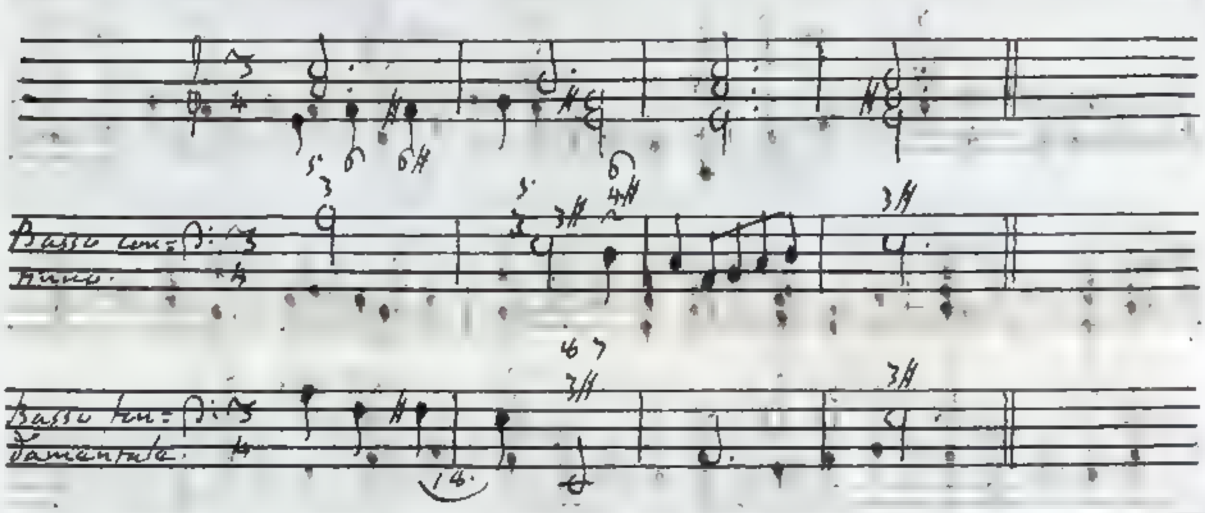
una tale inaspettata modulazione si adatti quello, che ho detto (§ 10.) antecedentemente al passaggio C♯$\frac{5}{3}$ C$\frac{5\,6}{3\,4}$.



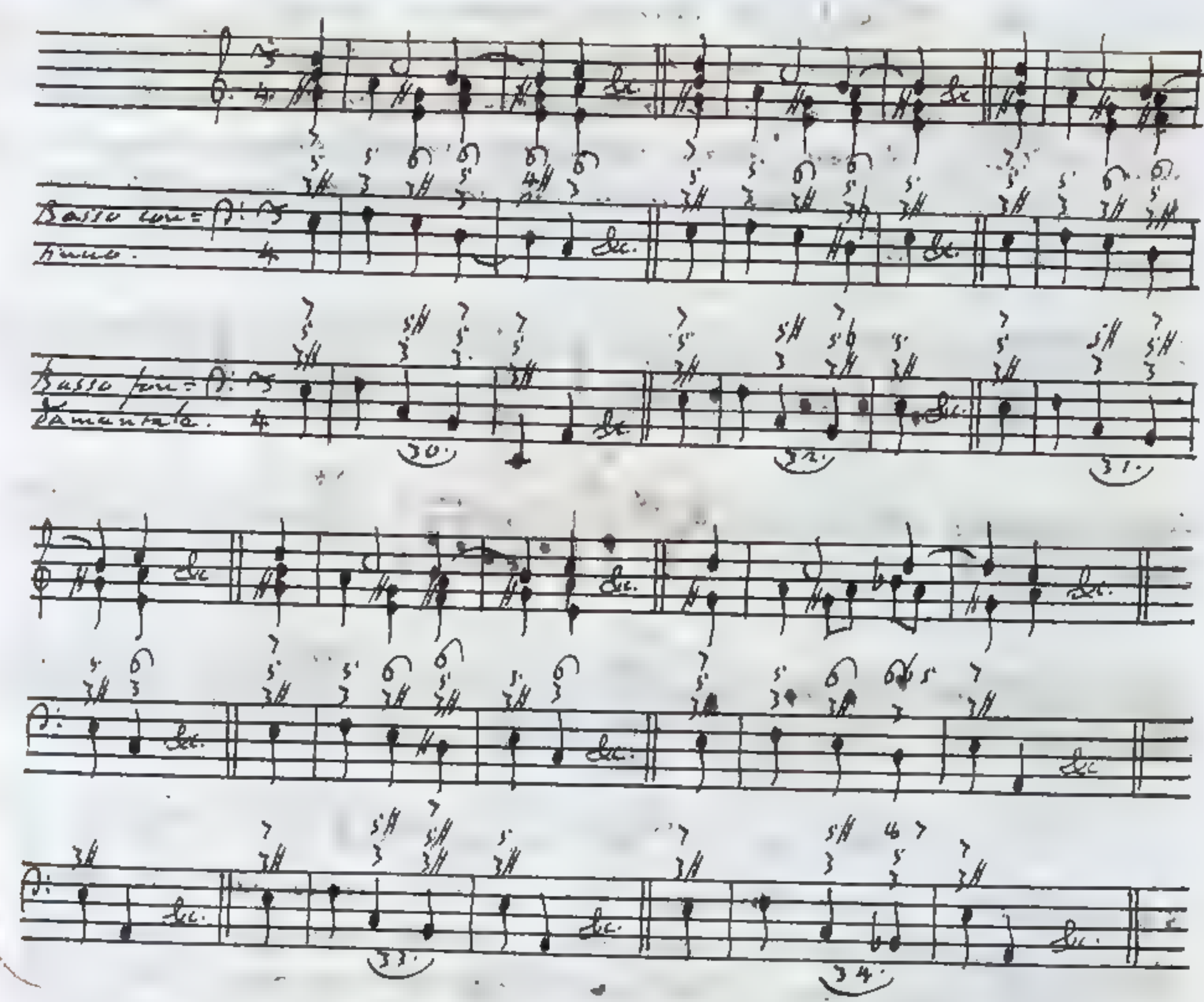
11. D$\frac{5}{3}$♯ C$\frac{5}{3}$. Se l'antecedente accompagnamento D$\frac{5}{3}$♯ si considera come artificiale del Tuono C per Terza maggiore; non si adempie la prescrizione del Canone quinto (Cap. 4., § 16.), e per conseguenza il passaggio è proibito. Non contravviene al Canone quarto (Cap. 4., § 17.) la supposizione, che il detto accordo convenga al Tuono A per Terza minore. La seguente maniera è la migliore, ch'io abbia saputo trovare, per accomodare al nominato Tuono A il passaggio, su cui versiamo.



16. H$\sharp^{5}_{3}$ a 3. Il Canone quinto ci insegna, che l'accordo antecedente non si può attribuire al Tuono C per Terza maggiore, e può riconoscersi artificialmente per suo il Tuono A per Terza minore, senza che si trasgredisca il Canone quarto, come dal sottoscritto esempio vien posto in chiave.



30. C$^{5\sharp}_{3}$ B$^{5}_{3}$, 31. C$^{5\sharp}_{3}$ B$^{5\sharp}_{3}$, 32. C$^{5\sharp}_{3}$ B$^{5}_{3\sharp}$, 33. C$^{5\sharp}_{3}$ B$^{5\sharp}_{3\sharp}$, 34. C$^{5\sharp}_{3}$ B$\flat$6$^{5}_{3}$. Dovendo ascendere in A il suono G$\sharp$, che forma Quinta superflua con C, sono leciti i nostri passaggi solamente quando si aggiunga la Settima A agli accompagnamenti posteriori. La condotta della Quinta superflua, e la sua risoluzione, che si adempie ascendendo alla Settima A, sono circostanze pregiudiziali ad essi passaggi. Nel passaggio 34. l'artificiale diminuzione della seconda corda fa divenire maggiore la Settima B$\flat$A, che negli altri passaggi è minore. Trattando della dissonanza osservarò (Lib. 3., Cap. 2., §5.), che l'orecchio giudica la Settima maggiore notabilmente più risentita della minore, e non approva che venga usata senza preparazione, senon discendendo ad essa Settima dall'Ottava. Perciò si faccia che una parte da G$\sharp$ Quinta superflua di C ascenda in B$\flat$ col mezzo del suono A, il che serve di sufficiente risoluzione alla detta Quinta alterata, e poi mediante lo stesso suono A Settima maggiore di B$\flat$ ritorni in G$\sharp$ Terza maggiore del consonante accompagnamento ^{5}a 3$\sharp$.



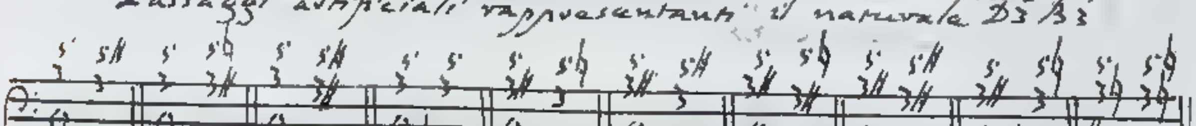
§ 12. I seguenti passaggi di Seconda all'ingiù sono dichiarati illeciti dal Canone quinto stabilito nel precedente Cap.° 4.°, § 14.

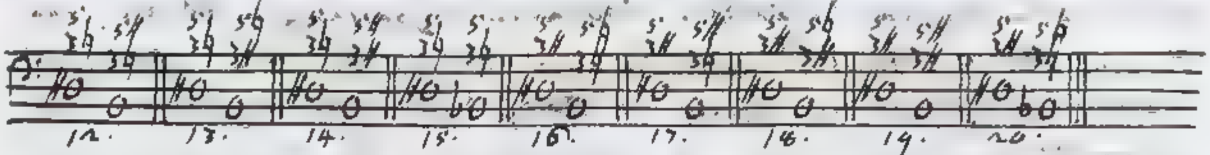
12. $D\sharp\,^{5}_{3\natural}\;C\natural\,^{5\sharp}_{3}$, 13. $D\sharp\,^{5}_{3\sharp}\;C\natural\,^{5}_{3}$, 16. $D\sharp\,^{5}_{3\natural}\;C\natural\,^{5\sharp}_{3}$, 17. $D\sharp\,^{5}_{3\sharp}\;C\natural\,^{5\sharp}_{3}$.
23. $B\,^{5\flat}_{3\sharp}\;A\,^{5}_{3}$, 24. $B\,^{5\sharp}_{3\sharp}\;A\,^{5}_{3}$.

§ 13.° Osservi chi legge ordinatamente disposti i passaggi artificiali di Terza all'ingiù convenienti allo stesso Tuono, ovvero che fanno passaggio da un Tuono all'altro, ai quali è comune la scala.

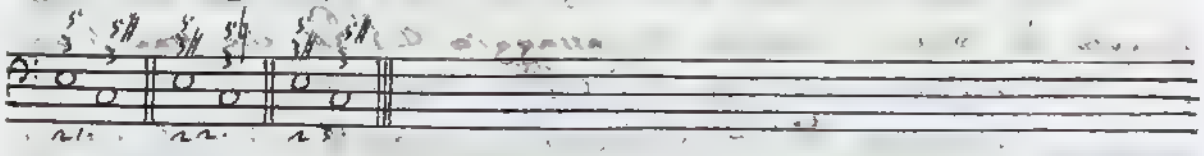
Passaggio artificiale rappresentante il naturale $C\,^{5}_{3}\;A\,^{5}_{3}$.

Passaggi artificiali rappresentanti il naturale $D\,^{5}_{3}\;B\,^{5}_{3}$

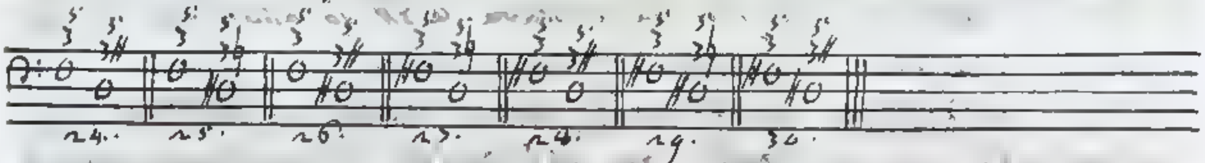




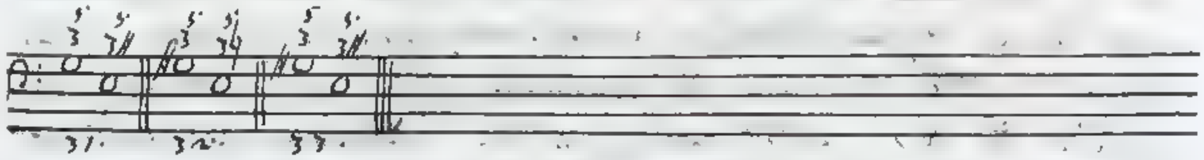
Passaggi rappresentanti il naturale $A_3^5\ C_3^5$.



Passaggi artificiali rappresentanti il naturale $D_3^5\ D_3^5$.

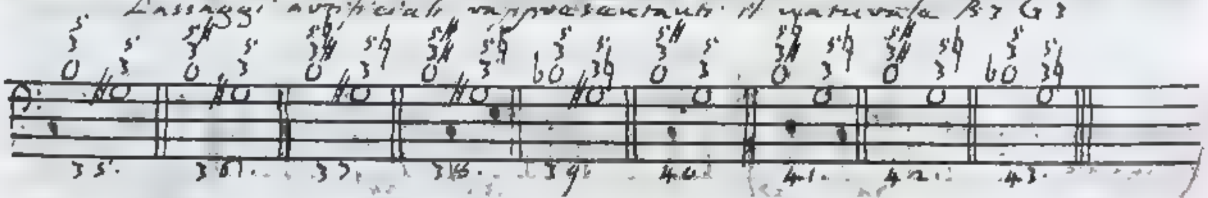


Passaggi artificiali rappresentanti il naturale $G_3^5\ A_3^5$.



Passaggio artificiale rappresentante il naturale $A_3^5\ D_3^5$

Passaggi artificiali rappresentanti il naturale $B_3^5\ G_3^5$



1. $C_3^{5\sharp}\ A_3^5$. Questo passaggio può praticarsi in varia maniera $C_3^{5\sharp\,6}$, $A_{3\sharp}^{6}\ C_3^{6}$; $A_{3\sharp}^{6}\,4$; $C\sharp_3^{6}\ A_3^5$. La seconda, e la terza sono le più eleganti; perchè quelle che si riferiscono al Basso, sono vere consonanze. Lo ho adoperato sotto il quarto aspetto nell'esempio primo del § 5.

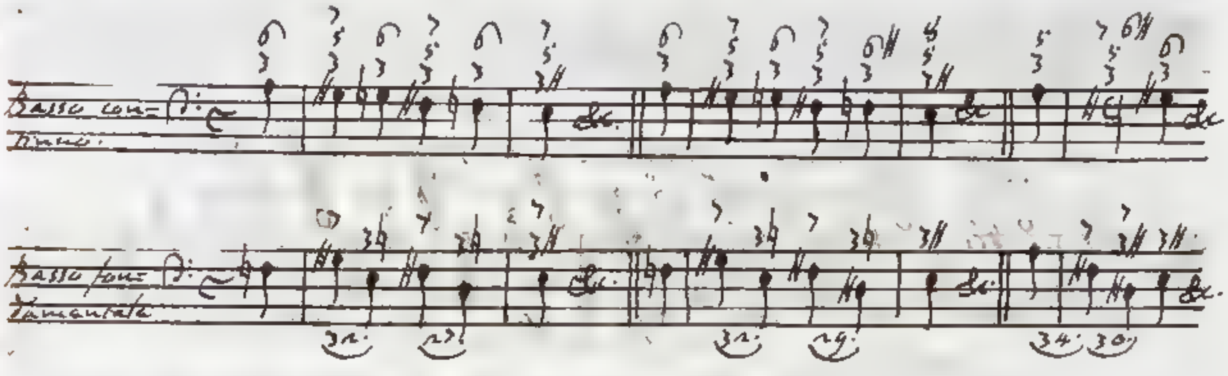
2. $D_3^5\ B_3^{5\sharp}$, 3. $D_3^5\ B_{3\sharp}^{5\natural}$, 4. $D_3^5\ B_{3\sharp}^{5\sharp}$, 5. $D_3^5\ B\flat_3^5$, 7. $D_{3\sharp}^5\ B_3^{5\sharp}$, 9. $D_{3\sharp}^5\ B_{3\sharp}^{5\sharp}$, 13. $D\sharp_{3\natural}^5\ B_{3\sharp}^{5\natural}$, 19. $D\sharp_{3\sharp}^5\ B_{3\sharp}^{5\sharp}$. Ognuno dei registrati passaggi lo possiamo usare liberamente; perchè si adempiano le condizioni, che dalle corde artificiali richiedonsi. Il passaggio $D_3^{5}\,{}_{3\sharp}^{6}$ derivato dal 2. $D_3^5\ B_3^{5\sharp}$ lo troveremo nell'esempio quarto del § 2. L'esempio quarto del § 5. contiene il passaggio 3. $D_3^5\ B_{3\sharp}^{5\natural}$ nella sua derivazione $D_3^5\ D\sharp_{3\natural}^{6}$. Il passaggio 4. $D_3^5\ B_{3\sharp}^{5\sharp}$ ce lo presenta l'esempio primo del

§ 5.

§ 5. nella figura F $^6_5$ D♯ $^5_{3♯}$. Abbiamo il passaggio F♯ $^6_{3♯}$, che deriva dal 7. D $^5_{3♯}$ A $^{5♯}_3$ nell'esempio ultimo del § 4. Riuscirà molto lodevole il passaggio 13. D♯ $^5_{3♮}$ A $^{5♯}_{3♯}$ nella seguente maniera D♯ $^{6}_{3♮}$.

21. E $^5_3$ C $^{5♯}_3$, 22. E $^5_{3♯}$ C $^{5♮}_3$, 23. E $^5_{3♯}$ C $^{5♯}_3$. Nell'esempio quarto del § 2. si osservi il passaggio E $^5_3$ $^6_{3♯}$, che trae l'origine dal fondamentale 21. E $^5_3$ C $^{5♯}_3$. Del passaggio 22. ne ho recato un esempio del P. Calegari (Cap. 2., § 19.). Ci si affaccia il passaggio 23. sotto la forma G♯ $^6_3$ E $^5_{3♯}$ nell'esempio primo del § 5. Nella figura più famigliare E $^6_{3♯}$ lo abbiamo in varj incontri, che stimo superfluo l'annoverare.

24. F $^5_3$ D $^5_{3♯}$, 25. F $^5_3$ D♯ $^5_{3♮}$, 26. F $^5_3$ D♯ $^5_{3♯}$, 27. F♯ $^5_3$ D $^5_{3♮}$, 28. F♯ $^5_3$ D $^5_{3♯}$, 29. F♯ $^5_3$ D♯ $^5_{3♮}$, 30. F♯ $^5_3$ D♯ $^5_{3♯}$. I passaggi 24., e 26. si adattano del pari e al Tuono C per Terza maggiore, e al Tuono A per Terza minore. Ho posto in opera il passaggio F $^5_3$ F♯ $^6_3$ derivato dal fondamentale 24. nell'esempio secondo del § 1., ed il passaggio F $^5_3$ $^{6♯}_3$ derivato dal fondamentale 25. nell'esempio ultimo del § 2. Soggiungo gli esempj dei passaggi 27., 29., 30.



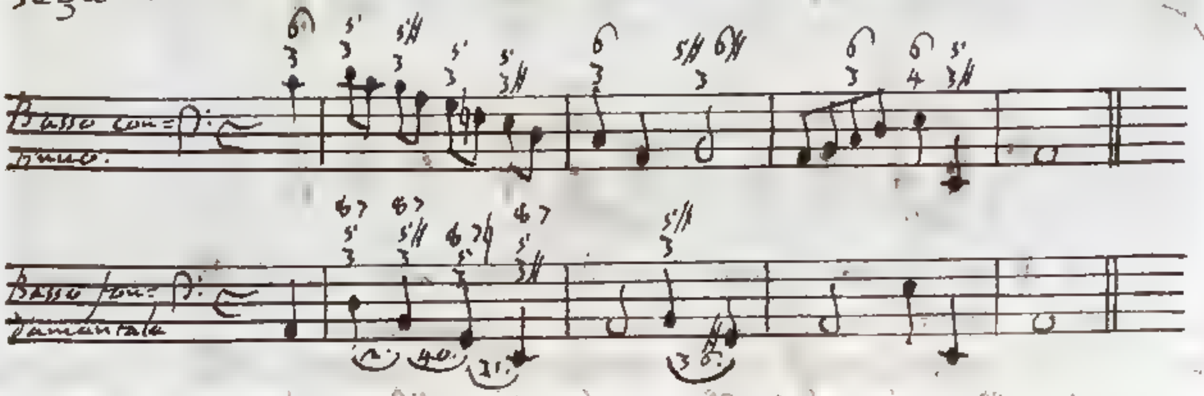
31. G $^5_3$ E $^5_{3♯}$, 32. G♯ $^5_3$ E $^5_{3♮}$, 33. G♯ $^5_3$ E $^5_{3♯}$, passaggi tutti lodevoli, e che ne' precedenti esempj hanno luogo. V'incontrerete il passaggio G $^5_3$ G♯ $^6_3$, che deriva dal 31., nell'esempio secondo del § 1. Il passaggio G♯ $^5_3$ G♮ $^6_3$ nascente dal 32. lo abbiamo sotto degli occhi negli esempj or ora portati. Finalmente il passaggio G♯ $^{5\,6}_3$ procedente dal 33. ritrovasi negli esempj ultimi dei § 4., e 5.

34. A $^5_3$ F♯ $^5_3$. Il accordo conseguente di questo passaggio può spettare al Tuono C per Terza maggiore, e al Tuono A per Terza minore. Come artificialmente proprio del Tuono C ho usato il nostro passaggio sotto l'aspetto G $^6_4$ F♯ $^5_3$ nell'esempio primo del § 1. Mi sono servito

in

in varj luoghi di esso passaggio come appartenente al Tuono A. Veggasi il terzo esempio del presente Paragrafo.

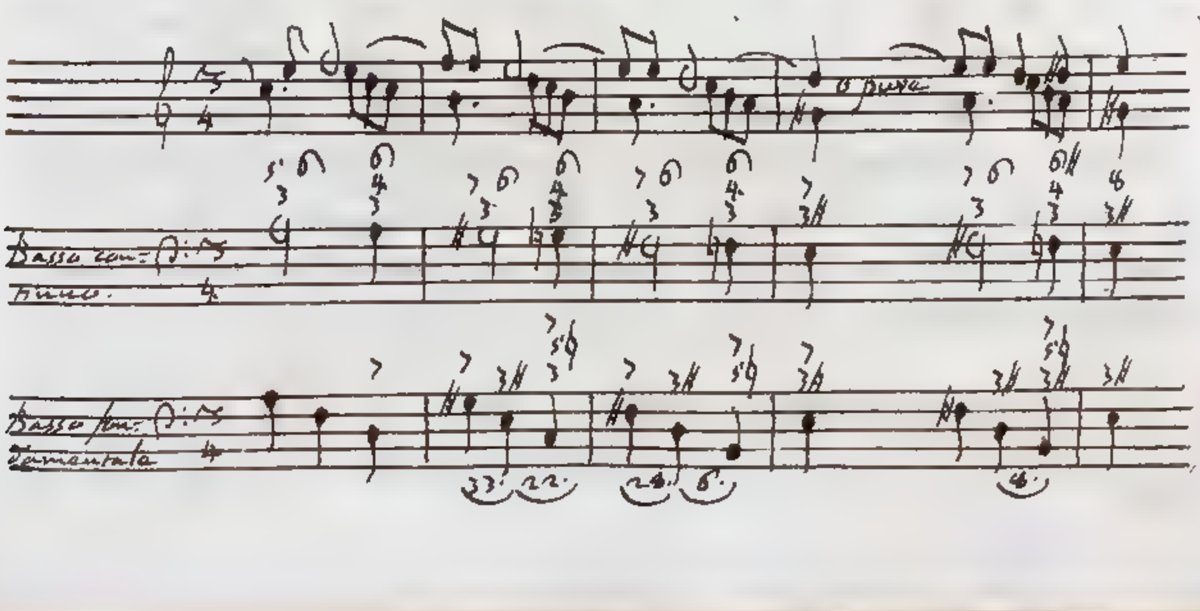
35. $B\,{}^{5}_{3}\,G\sharp\,{}^{5}_{3}$, 36. $B\,{}^{5\sharp}_{3}\,G\sharp\,3$, 40. $B\,{}^{5\sharp}_{3}\,G\,{}^{5}_{3}$! Ritroveremo il passaggio $D\,{}^{6}_{3}\,{}^{6}_{4\sharp}$ derivato dal 35. nell'esempio terzo del § 4. I passaggi 36., e 40. gli ho introdotti nell'esempio seguente.

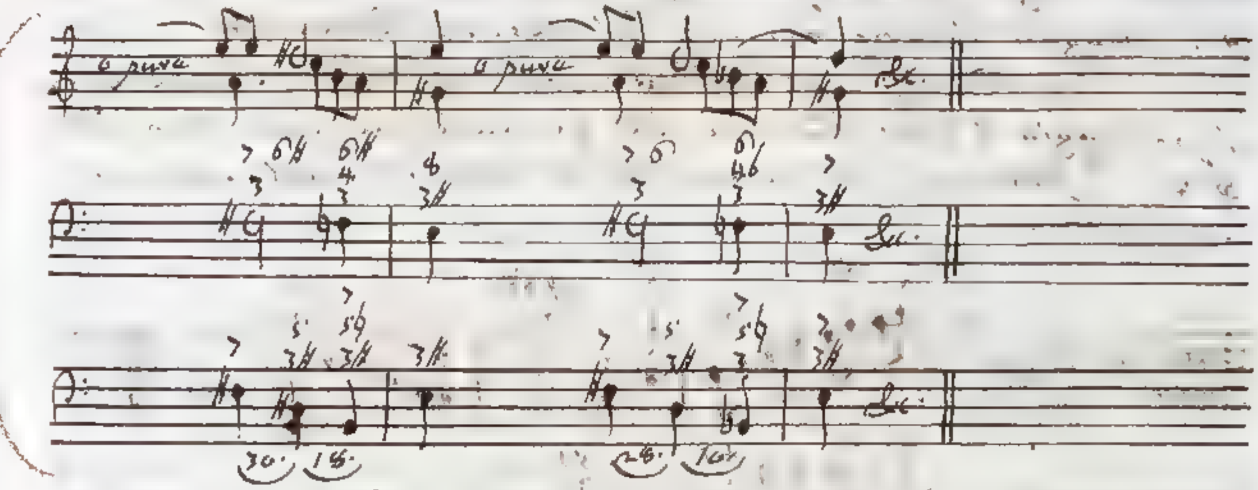


[illegible] Faccio alquante considerazioni sopra que' passaggi artificiali di Terza all'ingiù convenienti allo stesso Tuono, o pure che si trasferiscono da Tuono a Tuono, che hanno comune la scala; i quali passaggi di rado, e con circospezione debbono ammettersi negli armonici componimenti.

6. $D\,{}^{5}_{3\sharp}\,B\,{}^{5\flat}_{3}$, 4. $D\,{}^{5}_{3\sharp}\,B\,{}^{5\flat}_{3\sharp}$, 10. $D\,{}^{5}_{3\sharp}\,B\flat\,{}^{5\flat}_{6\,3}$, 14. $D\sharp\,{}^{5}_{3\sharp}\,B\,{}^{5\flat}_{3\sharp}$

Il suono di Quinta ~~diminuita~~ minore negli accordi conseguenti dei passaggi 6., 4., 14. si rende più osservabile all'udito per la memoria del suono 7♯ contenuto negli accordi antecedenti. Il passaggio 10. si conta fra quelli, che hanno l'apparenza di modulare da Tuono a Tuono, che non sono interamente connessi da una vicendevole subordinazione; e perciò appena appena pel Canone ottavo se ne tollera l'uso nel Contrappunto. Ecco gli esempj dei passaggi 6., 4., 10., 14.





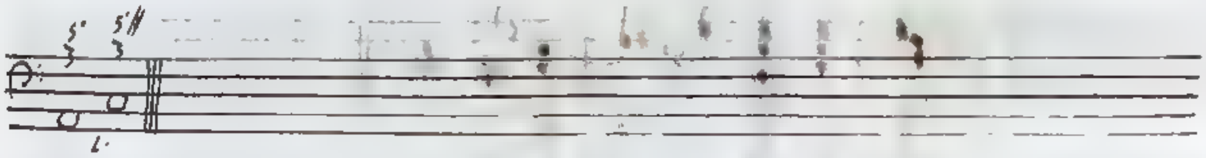
§ 15. Tra i passaggi di Terza all'ingiù da me posti in serie (§ 13.) restano proibiti i seguenti:

11. D♯ $^{5}_{3\natural}$ B $^{5}_{3\sharp}$, 12. D♯ $^{5}_{3\natural}$ B $^{5\sharp}_{3\natural}$, 14. D♯ $^{5}_{3\natural}$ B $^{5\sharp}_{3\sharp}$, 15. D♯ $^{5}_{3\natural}$ B♭ $^{5}_{3\natural}$, 18. D♯ $^{5}_{3\sharp}$ B $^{5\natural}_{3\natural}$; 19. D♯ $^{5}_{3\sharp}$ B $^{5\sharp}_{3\natural}$; 20. D♯ $^{5}_{3\sharp}$ B♭ $^{5\natural}_{3\natural}$. Il passaggio 14. si oppone al Canone settimo (Cap. 4, § 22.); perchè allo stesso suono D♯ si riferisce nello antecedente accordo la Terza diminuita D♯ F♮, e nel conseguente la Terza minore D♯ F♯. Gli altri passaggi non obbediscono al Canone quinto (Cap. 4, § 14.)

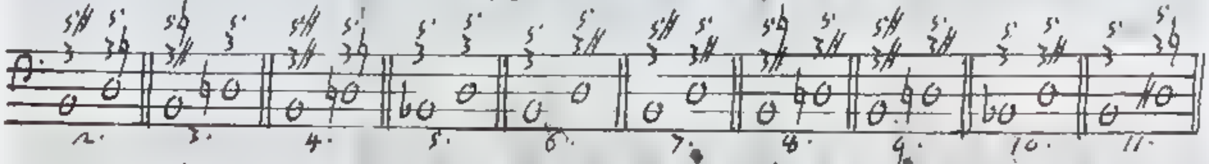
37. B $^{5\natural}_{3\sharp}$ G♯ $^{5\natural}_{3}$, 38. B $^{5\sharp}_{3\sharp}$ G♯ $^{5\natural}_{3}$, 39. B♭ $^{5}_{3}$ G♯ $^{5}_{3\natural}$, 41. B $^{5\natural}_{3\sharp}$ G $^{5}_{3}$, 42. B $^{5\sharp}_{3\sharp}$ G $^{5\sharp}_{3}$, 43. B♭ $^{5}_{3}$ G $^{5}_{3\natural}$. Al Canone quarto ripugnano i passaggi 37., 38., 41., 42. Per evitare gli equivoci osservo, che mentre l'accompagnamento B $^{5\sharp}_{3\sharp}$ si usasse come proprio del Tuono C per Terza minore, i passaggi 38., 42 sarebbero buoni. Io gli escludo nella supposizione, che l'accordo B $^{5\sharp}_{3\sharp}$ si consideri come appartenente del Tuono A per Terza minore. I passaggi 39., 43., in cui l'accompagnamento antecedente B♭ $^{5}_{3}$ è appropriato del nominato Tuono A, sono dichiarati viziosi dal Canone sesto (Cap. 4, § 19.).

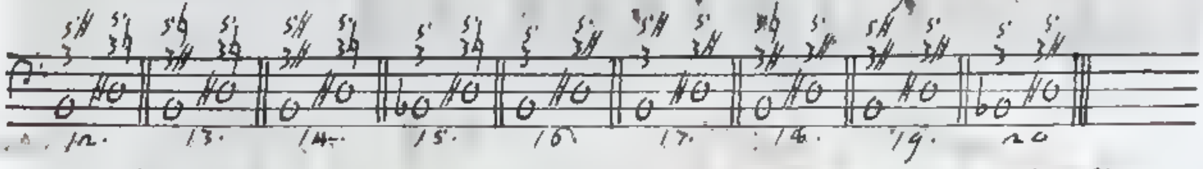
§ 16. Si è da me spiegata la ragione (Cap. 2, § 22), per cui essendo il resto pari, un passaggio di Terza all'ingiù piace più del contrario di Terza all'insù. Per tale motivo adunque i passaggi di Terza all'insù, dei quali mi accingo a trattare, sono meno perfetti dei loro inversi di Terza all'ingiù, che ai tre ultimi Paragrafi hanno la materia somministrata.

Passaggio artificiale rappresentante il naturale A$^5_3$ C$^5_3$.



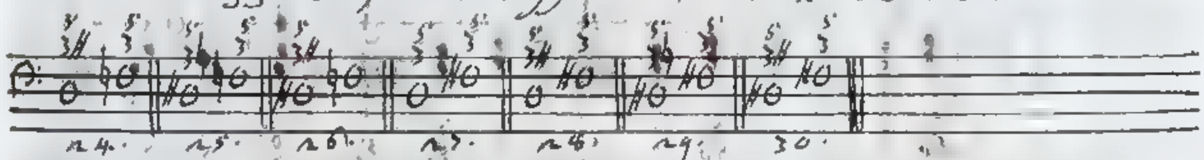
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale A$^5_3$ D$^5_3$.



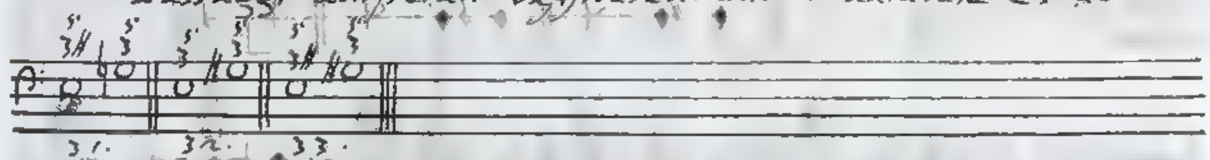


Passaggi artificiali rappresentanti il naturale C$^5_3$ E$^5_3$.

Passaggi artificiali rappresentanti il naturale D$^5_3$ F$^5_3$

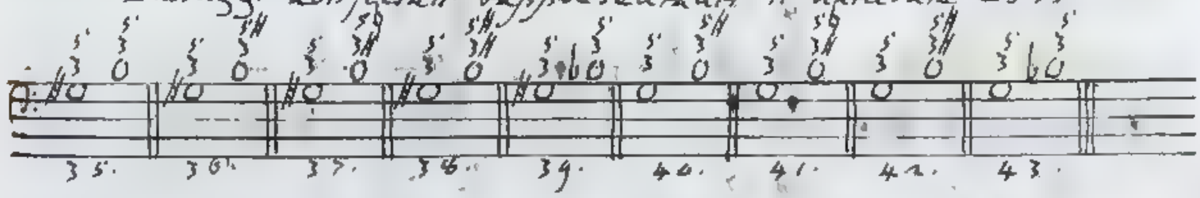


Passaggi artificiali rappresentanti il naturale E$^5_3$ G$^5_3$

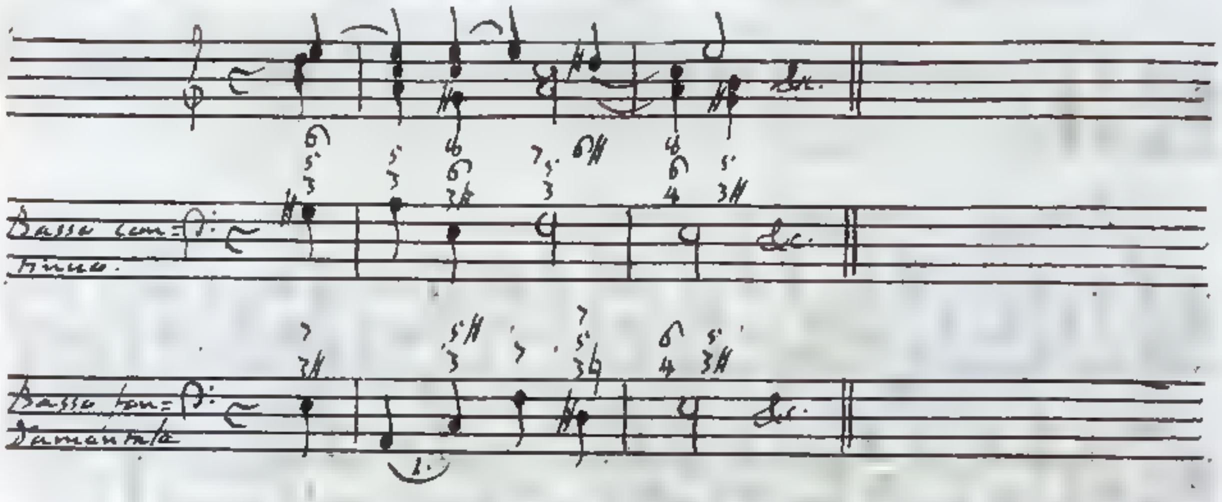


Passaggio artificiale rappresentante il naturale F$^5_3$ A$^5_3$

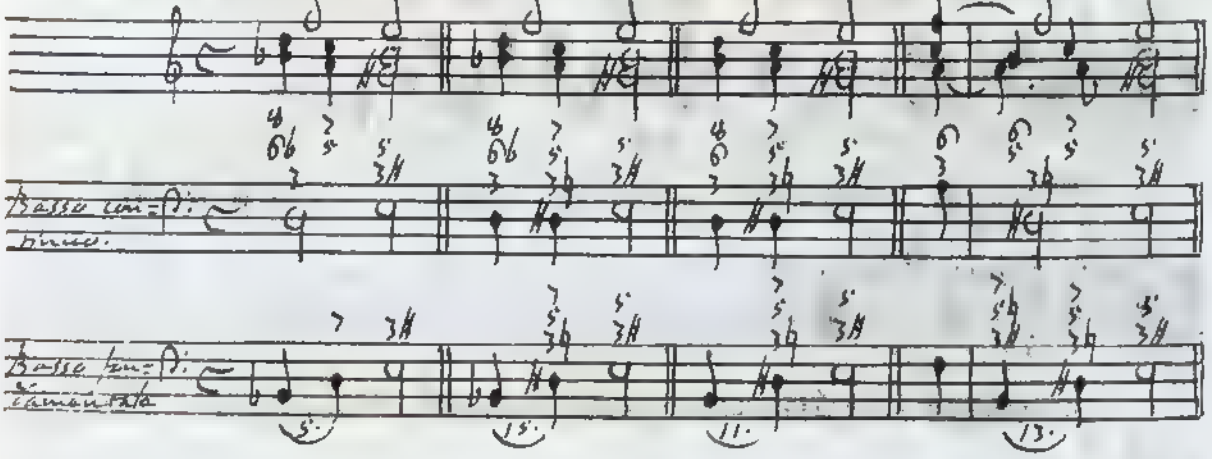
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale G$^5_3$ A$^5_3$

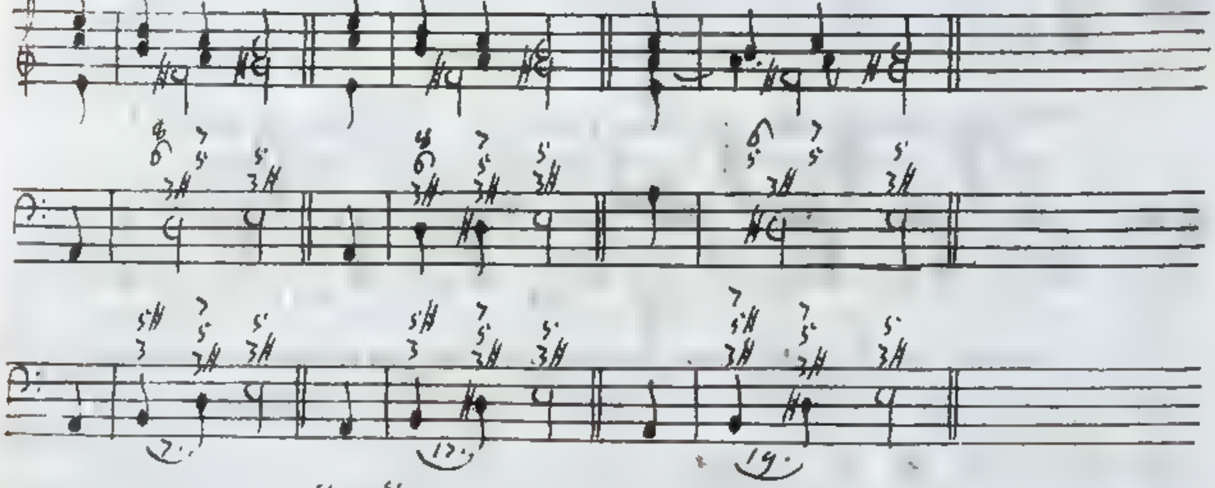


1. A$^5_3$ C$^{5\sharp}_3$. Questo passaggio lo possiamo usare in diversi modi A$^5_3$ C$^6_{3\sharp}$, C$^5_3$ C$^6_{3\sharp}$, C$^6_{4\,3\sharp}$, A$^5_3$ C$\sharp^6_4$, C$^{6\,5\sharp}_3$, fra li quali li tre primi, che contengono l'accompagnamento meno pungente C$^6_{3\sharp}$ di Terza maggiore, e Sesta minore, meritano d'essere preferiti.



5. B♭$^{5}_{3}$ D$^{5}_{3}$, 7. B$^{5\sharp}_{3}$ D$^{5}_{3\sharp}$, 11. B$^{5}_{3}$ D♯$^{5}_{3\natural}$, 13. B$^{5\natural}_{3\sharp}$ D♯$^{5}_{3\natural}$, 15. B♭$^{5}_{3}$ D♯$^{5}_{3\natural}$, 17. B$^{5\sharp}_{3}$ D♯$^{5}_{3\sharp}$, 19. B$^{5\sharp}_{3\sharp}$ D♯$^{5}_{3\sharp}$, passaggi che procedono dalla seconda alla quarta corda del Tuono A per Terza minore, di [illegible] ho fatta menzione (Cap. 2., § 24. dei passaggi 5., [illegible]). Veggansi gli esempj.





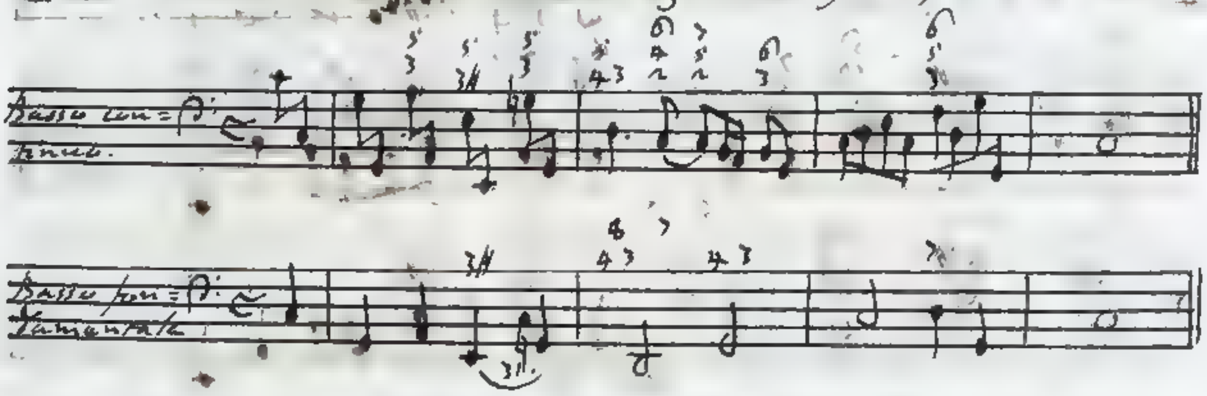
22. C$^{5}_{3}$ C$^{5}_{3\sharp}$. Mi sono servito di un tal passaggio, trasferendomi da C$^{6}_{3}$ ad C$^{5}_{3\sharp}$ nell'esempio quinto del § 4.,

a

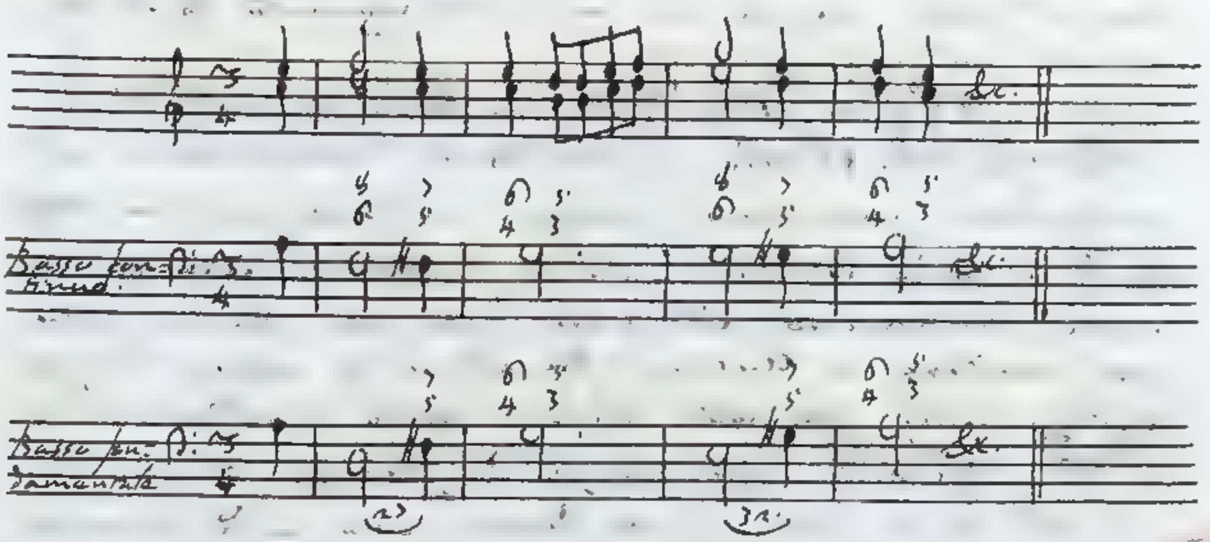
e nell' esempio quarto del § 11.

23. D$^5_3$ F$^5_{\#3}$, 24. D$^5_{3\#}$ F$^5_{\#3}$. Gli accompagnamenti artificiali dei nostri passaggi possono comparire e al Tuono C per Terza maggiore, e al Tuono A per Terza minore. Del passaggio 23. come proprio del Tuono C, relativamente a cui si trasferisca dalla seconda alla quarta corda artificiale, ne ho parlato Cap. 2. § 24.

31. C$^5_{3\#}$ G$^5_{\natural 3}$, 32. C$^5_3$ G$^5_{\#3}$, 33. C$^5_{3\#}$ G$^5_{\#3}$. Il passaggio 31. non è gran fatto elegante; perchè oltre al muoversi per una Terza alla sù, spetta al terzo grado. Contenendosi nell' accompagnamento antecedente la settima corda artificiale G# del Tuono A per Terza minore, nell' accompagnamento conseguente non c'entra nè l'ottava corda A, nè la settima corda artificiale G#, ma bensì la naturale G. Ho descritto gli accrescimenti gradi Cap. 4, § 13.



Aggiungo un esempio del passaggio 32:

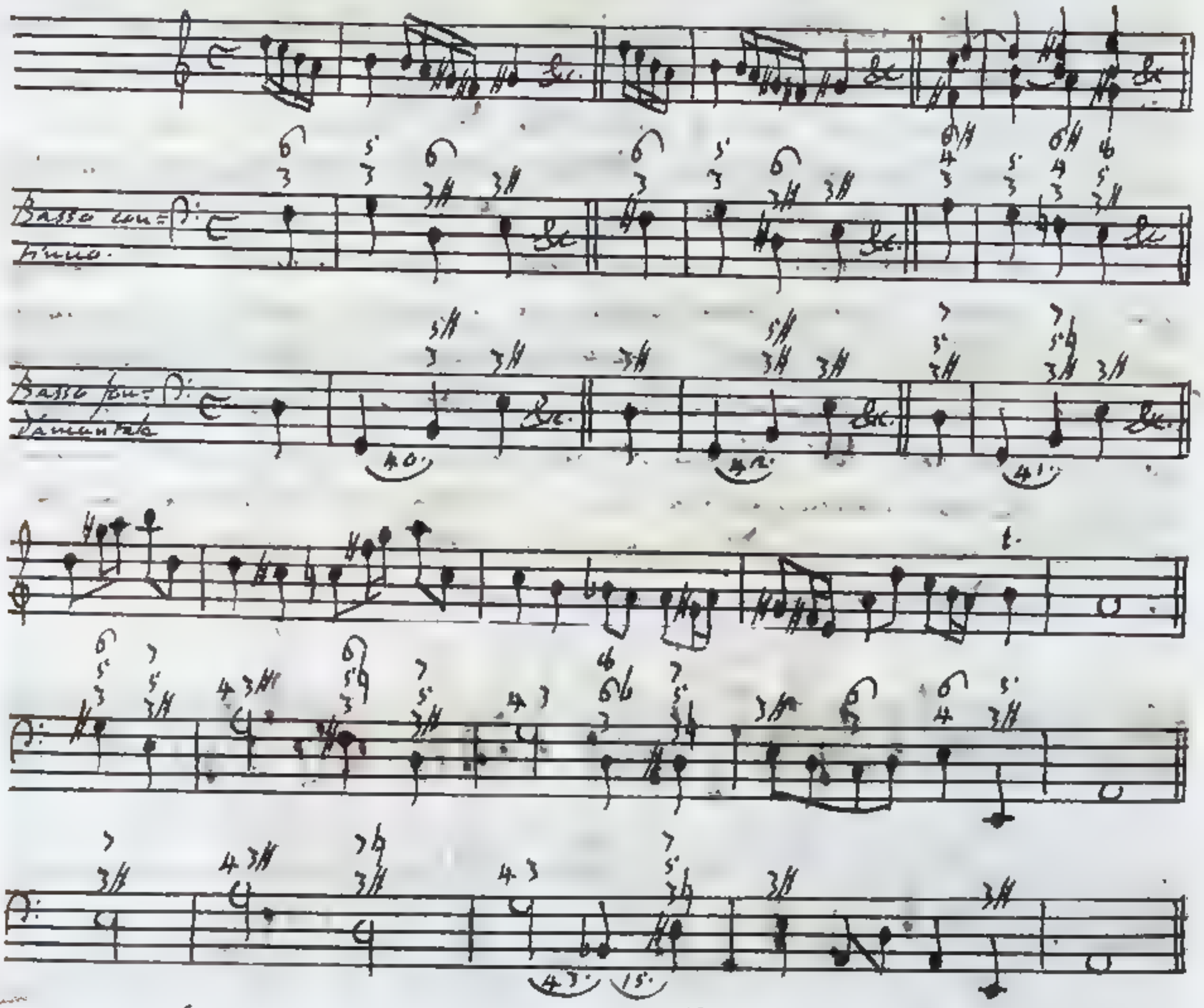


Si è da me trattato del passaggio 38. Cap. 3. § 28., e l'ho illustrato con un esempio dell' eccellente Signor Giuseppe Tartini.

40. G$^5_3$ B$^{5\#}_3$, 41. G$^5_3$ B$^5_{3\#}$, 42. G$^5_3$ B$^{5\#}_{3\#}$, 43. G$^5_3$ B$^5_{\flat 3}$.
Gli esempi faranno vedere la maniera, colla quale si possono

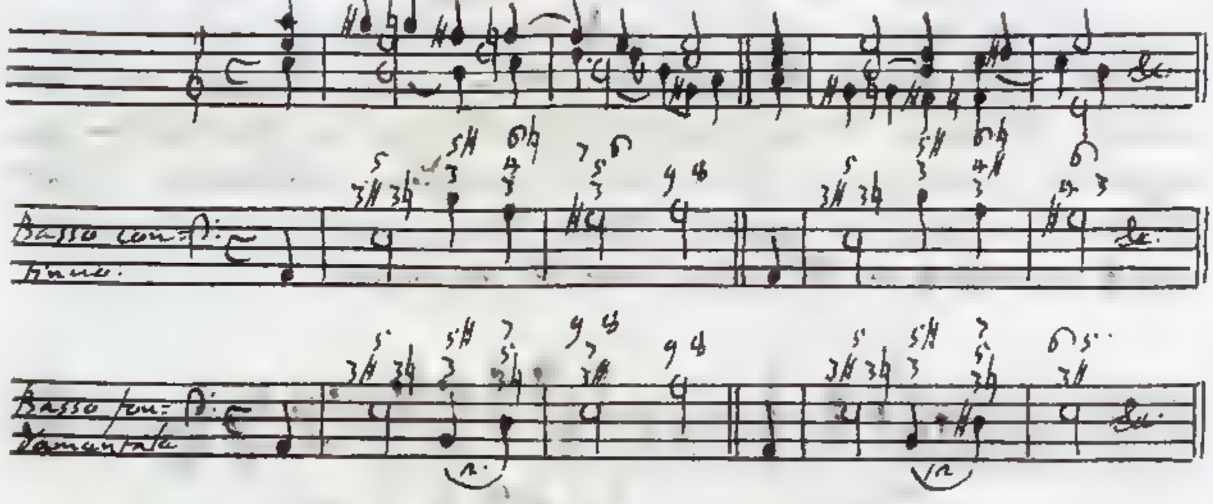
adoprare

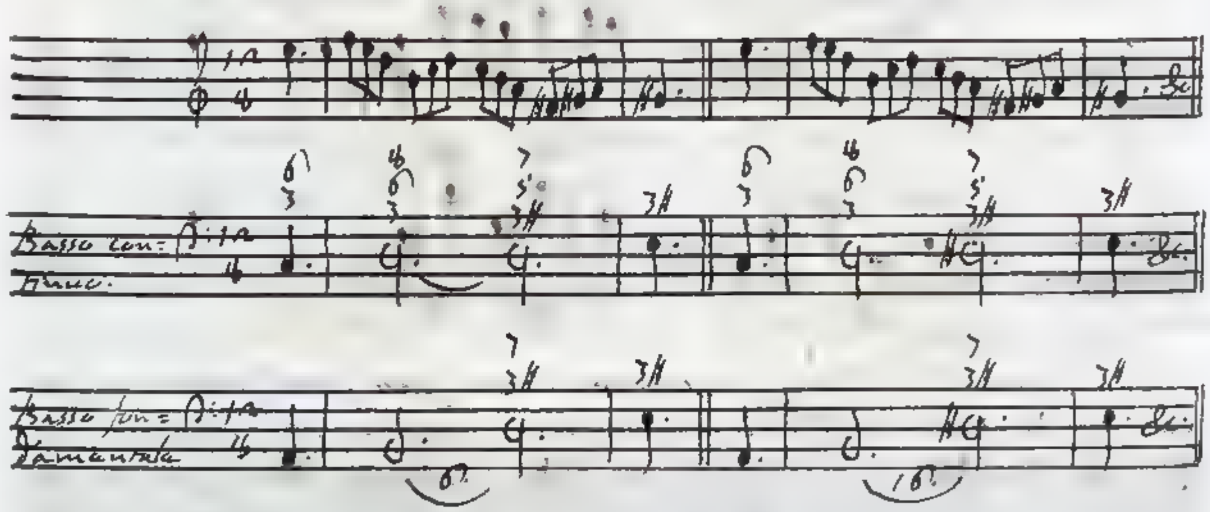
adoprare i nostri passaggi.



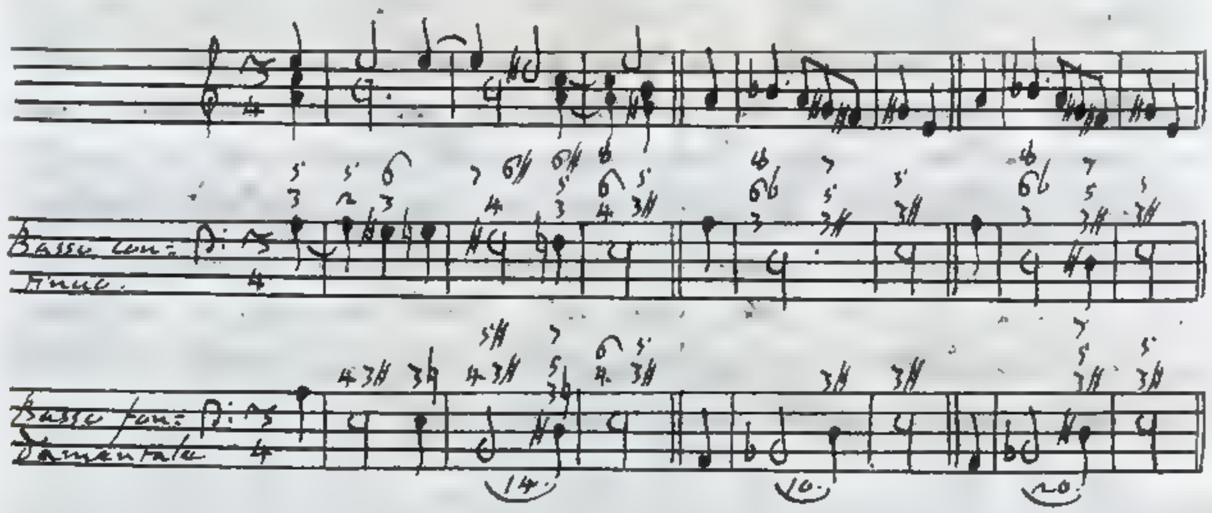
§ 17. Ora sottopongo all' esame quei passaggi di Terza all' insù, che con non ordinario riguardo debbono accettarsi nel Contrappunto.

2. $B\,{}^{5\sharp}_{3}\,D\,{}^{5}_{3\natural}$, 6. $B\,{}^{5}_{3}\,D\,3\sharp$; 10. $B\flat\,{}^{5}_{3}\,D\,3\sharp$, 12. $B\,{}^{5}_{3}\,D\sharp\,{}^{5\sharp}_{3\natural}$, 14. $B\,{}^{5\sharp}_{3\sharp}\,D\sharp\,{}^{5}_{3\natural}$, 16. $B\,{}^{5}_{3}\,D\sharp\,{}^{5}_{3\sharp}$, 20. $B\flat\,{}^{5}_{3}\,D\sharp\,{}^{5}_{3\sharp}$. Giungeremo a mansuefare i sovra scritti passaggi mediante un uso vigoroso delle corde artificiali, che faccia manifestamente conoscere all' orecchio, adempiersi qual fine, per cui sono state introdotte in Musica. Procedono gli esempj dei passaggi 2, e 12, che nelle seguenti forme si adoprano, $B\,{}^{5\sharp}_{3}\,A\,{}^{6\flat}_{\substack{4\\3}}$, $B\,{}^{5\sharp}_{3}\,A\,{}^{6\flat}_{\substack{4\sharp\\3}}$. Gli esempj dei passaggi 6, e 16. sono ordinati in maniera, che dopo la sesta corda naturale 7 contenuta nell' antecedente accompagnamento si ode volontieri l' artificiale; perchè a questa si dà luogo nell' accompagnamento conseguente a cagione di ascendere alla settima corda artificiale G♯.



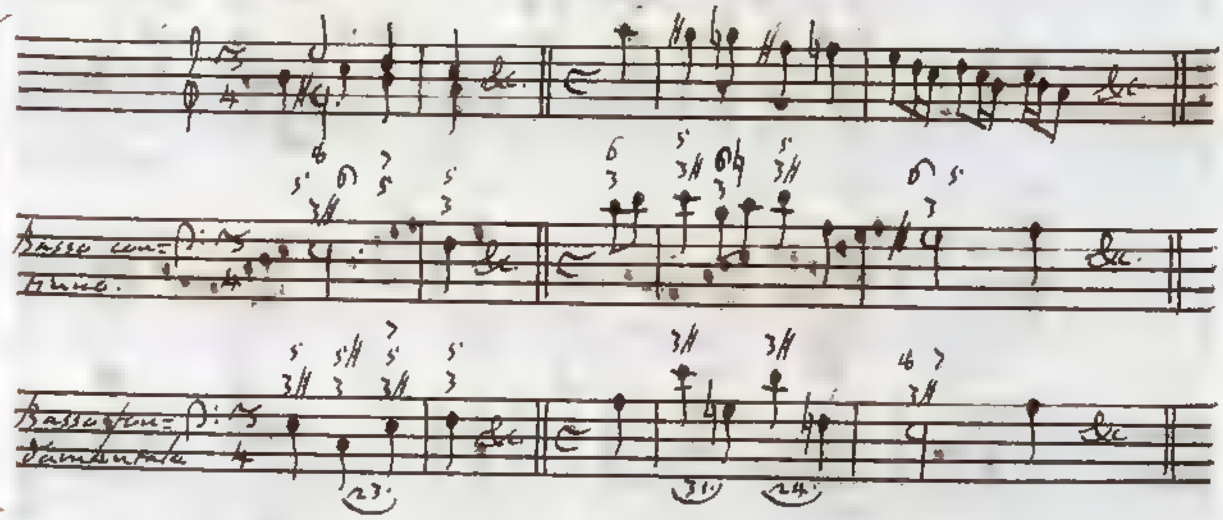


Il passaggio 14. è analogo al 2., e al 12., e con artifizio simile può mettersi in opera.



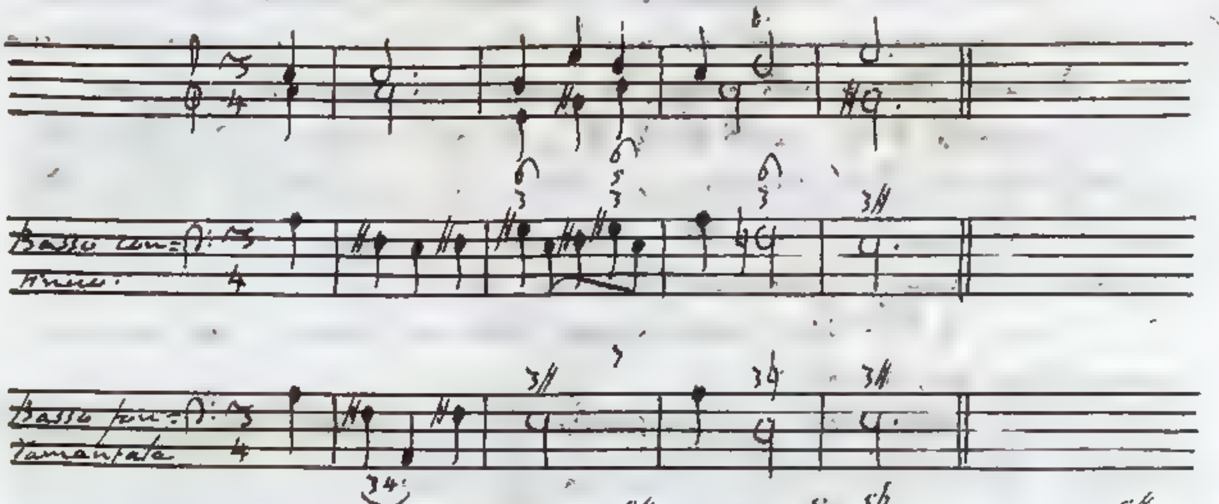
Negli esempj dei passaggi 10., e 20., che hanno la sembianza di contenere una usitata modulazione, ho procurato di rendere necessaria la sesta corda artificiale F♯, facendola precedere, e seguire dalla settima corda parimente artificiale G♯.

23. C $3^{5\#}$ e $3\#$. In un passaggio di Terza all'insù il suono G#, Quinta superflua dell'antecedente accompagnamento, differisce di ascendere in A, e prima di effettuar questa ascesa, diviene Terza maggiore nell'accompagnamento conseguente. Le notate imperfezioni rendono presso che intrattabile il nostro passaggio, e forse l'unica maniera di usarlo con approvazione del senso si è la seguente.

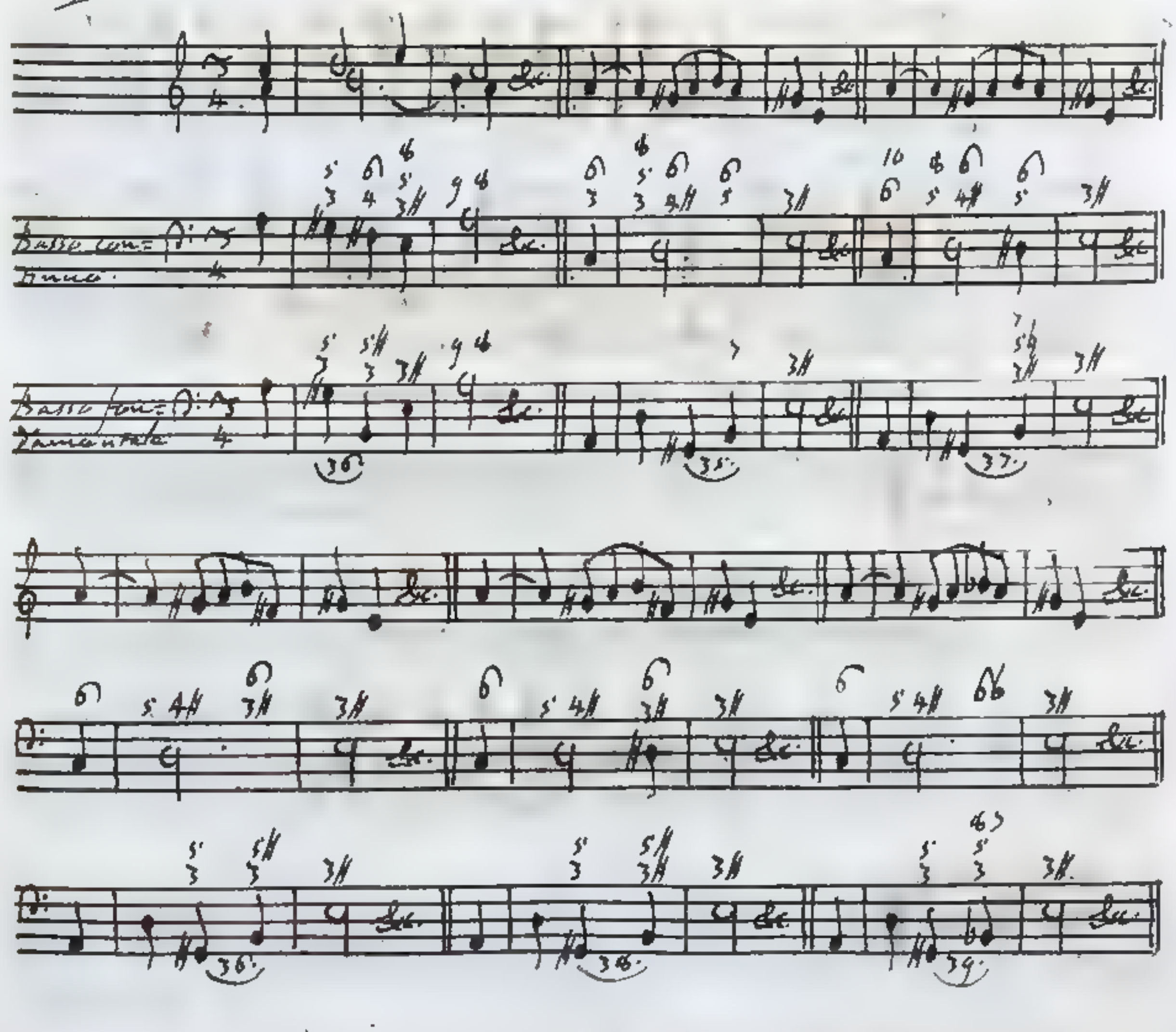


24. D $3\#^{5}$ 7 3^{5}. Si osservi l'esempio, nel quale si fa passaggio da D $3\#^{5}$ ad A $^{6b}_{3}$. Richiami a memoria chi legge quello, che ho detto (Cap. 2., § 24.) dei passaggi derivati dai fondamentali di Terza all'insù, che più familiarmente si adoprano.

34. 7# $^{5}_{3}$ A $^{5}_{3}$. Ripugna al Canone quinto (Cap. 4., § 14.) l'assegnare l'accordo antecedente al Tuono C per Terza maggiore. Non si potrebbe credere quanto mi sia costato l'accomodare il passaggio 34. al Tuono A per Terza minore, senza riguardare le leggi della sesta corda artificiale, e senza opporsi all'indole del Tuono, che mentre si discende dall'Ottava alla Quinta, vuole che si preferiscano le corde naturali settima, e sesta alle artificiali. Nell'esempio è indispensabile l'uso della sesta corda artificiale, a cagione di ascender poi alla settima corda altresì artificiale.



35. G♯$^{5}_{3}$ B$^{5}_{3}$, 36. G♯$^{5}_{3}$ B$^{5\sharp}_{3}$, 37. G♯$^{5}_{3}$ B$^{5\natural}_{3\sharp}$, 38. G♯$^{5}_{3}$ B$^{5\sharp}_{3\sharp}$, 39. G♯$^{5}_{3}$ B♭$^{5}_{3}$ I movimenti alterati di melodia G♯ D, G♯ 7 impediscono l'uso di parecchi passi derivati dai fondamentali, che abbiam per le mani. Rifiutata la derivazione G♯$^{5}_{3}$ 7♮ $^{6}_{4}$ dal passaggio 35. per la assegnata ragione, si ammetterà il passaggio G♯$^{5}_{3}$ 7♯ $^{6}_{4}$, che procede dal fondamentale 36. Ma ne servo in tal guisa nell'esempio posto in primo luogo. Segue poscia un modo di porre in opera i nostri passaggi, che a tutti cinque si adatta.



§ 18. Si rigettino i seguenti passi di Terza all'insù appartenenti al medesimo Tuono, o pure che svagano da un Tuono all'altro, ne' quali la scala è comune.

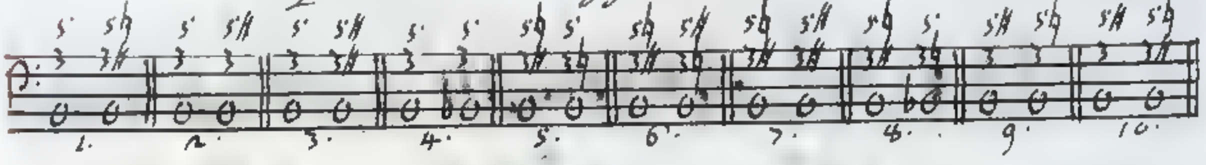
3. $B^{5\natural}_{3\sharp}\ D^{5}_{3\natural}$, 4. $B^{5\sharp}_{3\sharp}\ D\natural^{5}_{3\natural}$, 8. $B^{5\natural}_{3\sharp}\ D\natural^{5}_{3\sharp}$, 9. $B^{5\sharp}_{3\sharp}\ D\natural^{5}_{3\sharp}$, 18. $B^{5\natural}_{3\sharp}\ D\sharp^{5}_{3\sharp}$. Dal Canone quinto (Cap. 4., § 18.) son condannati i passaggi 3., 4., 8., 9.; col passaggio 18. si trasgredirebbe il Canone settimo (Cap. 4., § 20.)

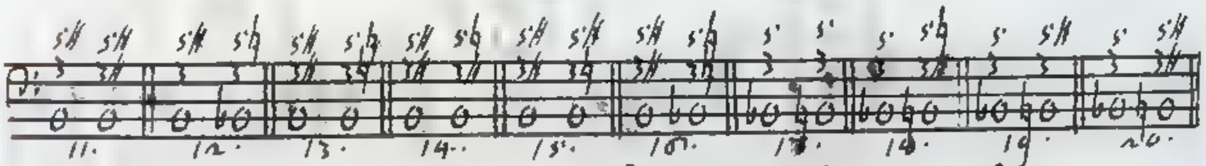
21. $C^{5\sharp}_{3}$ e $^{5}_{3\natural}$, passaggio, che si oppone al Canone terzo (Cap. 4., § 16.)

25. $D\sharp^{5}_{3\natural}\ 7\natural^{5}_{3}$, 26. $D\sharp^{5}_{3\sharp}\ 7\natural^{5}_{3}$, 29. $D\sharp^{5}_{3\natural}\ 7\sharp^{5}_{3}$, 30 $D\sharp^{5}_{3\sharp}\ 7\sharp^{5}_{3}$ passaggi tutti contrarj al Canone quinto.

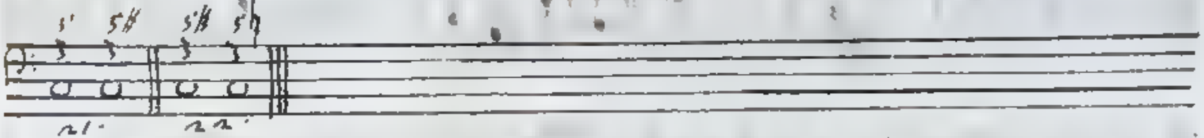
§ 19. Per dar compimento al presente Capitolo, mi resta ancor da trattare dei passaggi proprj dello stesso Tuono, ovvero che si trasferiscono da Tuono a Tuono avente comune la scala, i quali passaggi sono formati o da un dato accordo naturale, e dagli artifiziali, che lo rappresentano; o pure da due accordi artifiziali lo stesso accordo naturale rappresentanti.

Passaggi artifiziali formati dall'accordo B^{5}_{3}, e da quelli, che lo rappresentano.

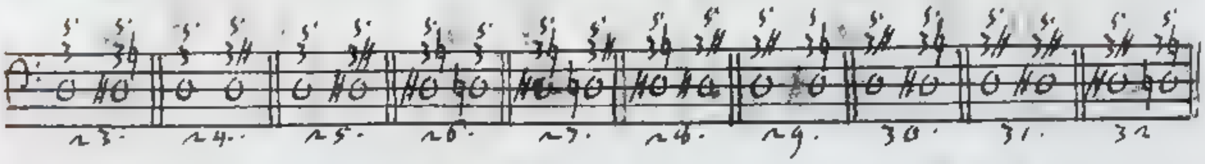




Passaggi formati dall'accordo naturale C^{5}_{3}, e dall'artifiziale $C^{5\sharp}_{3}$, che lo rappresenta.



Passaggi formati dall'accordo naturale D^{5}_{3}, e dagli artifiziali, che lo rappresentano.



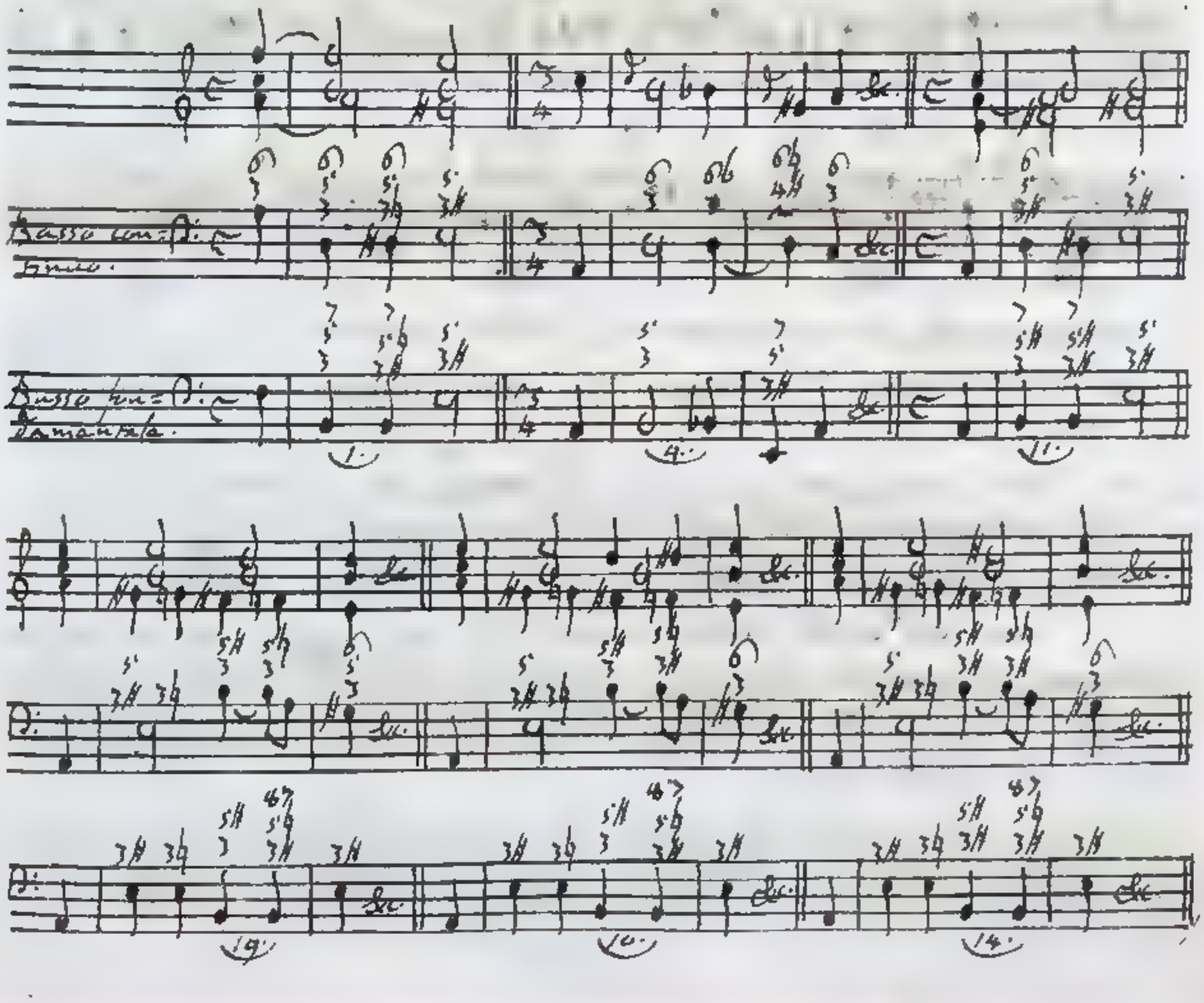
Passaggi

Passaggi formati dall'accordo naturale A $\frac{5}{3}$, e dall'artifiziale A $\frac{5}{3\sharp}$, che lo rappresenta.

Passaggi formati dall'accordo naturale F $\frac{5}{3}$, e dall'artifiziale F♯ $\frac{5}{3}$, che lo rappresenta.

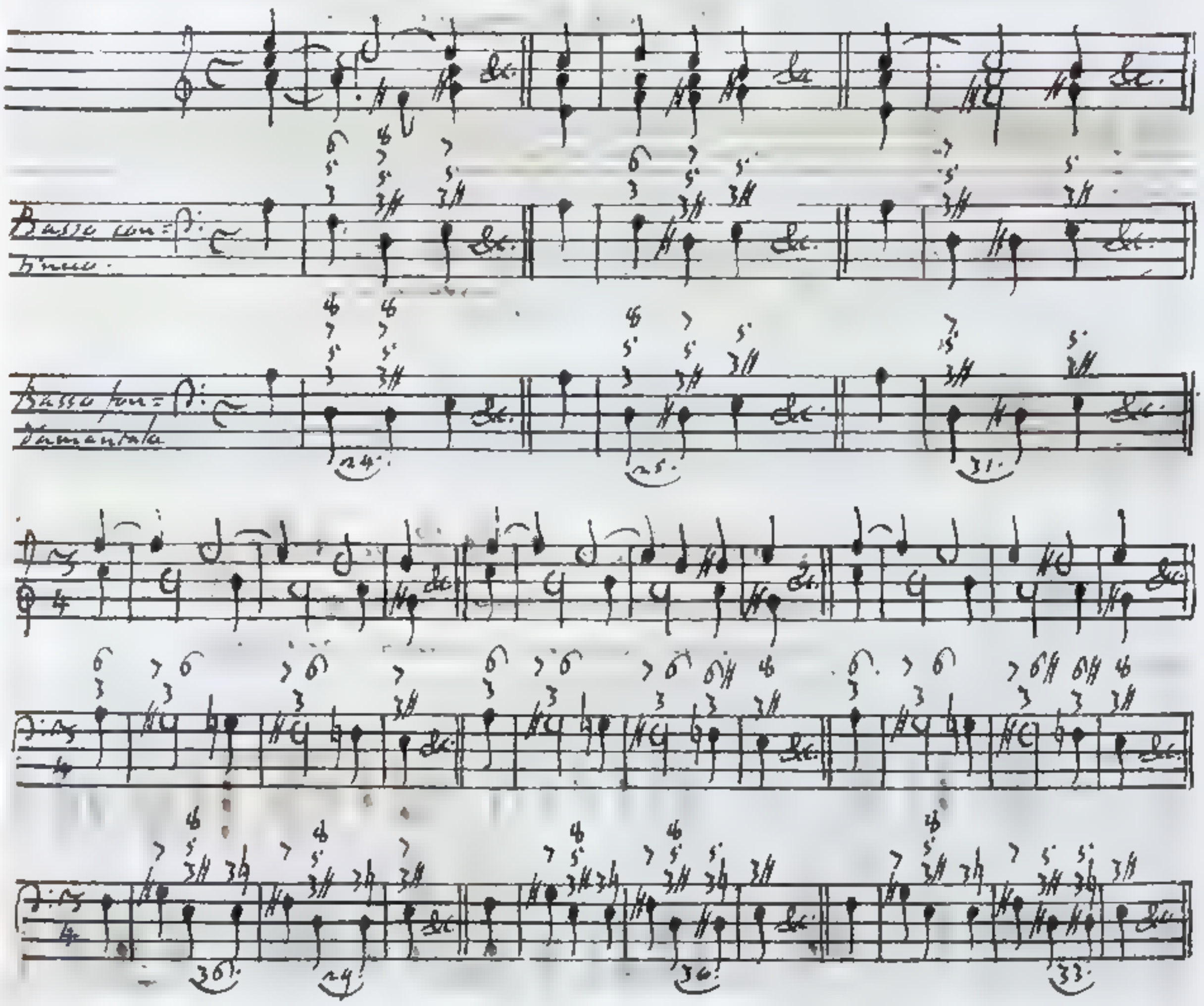
Passaggi formati dall'accordo naturale G $\frac{5}{3}$, e dall'artifiziale G♯ $\frac{5}{3}$, che lo rappresenta.

1. B $\frac{5}{3}$ B $\frac{5\natural}{3\sharp}$; 4. B $\frac{5}{3}$ B♭ $\frac{5}{3}$, 9. B $\frac{5\sharp}{3}$ B $\frac{5\natural}{3}$; 10. B $\frac{5\sharp}{3}$ B $\frac{5\natural}{3\sharp}$, 11. B $\frac{5}{3}$ B $\frac{5\sharp}{3\sharp}$ 14. B $\frac{5\sharp}{3\sharp}$ B $\frac{5\natural}{3\sharp}$. Gli esempj metteranno sotto gli occhi la maniera, colla quale si possono usare i nostri passaggi.



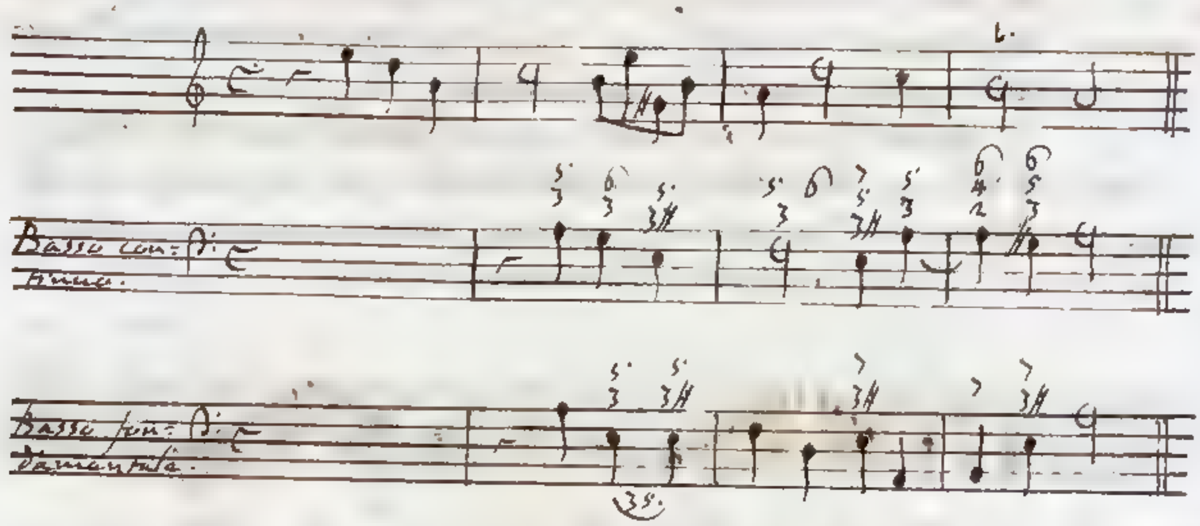
21. $C^{5}_{3}\,C^{5\sharp}_{3}$. La forma più elegante, che si può dare a questo passaggio si è $C^{5}_{3}\,C^{5}_{3\sharp}$.

23. $D^{5}_{3}\,D\sharp^{5}_{3\natural}$, 24. $D^{5}_{3}\,D^{5}_{3\sharp}$, 25. $D^{5}_{3}\,D\sharp^{5}_{3\sharp}$, 29. $D^{5}_{3\sharp}\,D^{5}_{3\natural}$, 30. $D^{5}_{3\sharp}\,D\sharp^{5}_{3\natural}$, 31. $D^{5}_{3\sharp}\,D\sharp^{5}_{3\sharp}$, 33. $D\sharp^{5}_{3\sharp}\,D\sharp^{5}_{3\natural}$. Troveremo il passaggio 23. sotto l'aspetto $7^{6\sharp}_{3}$ nell'esempio secondo del § 5. Degli altri passaggi ne metto qui sotto gli esempi.



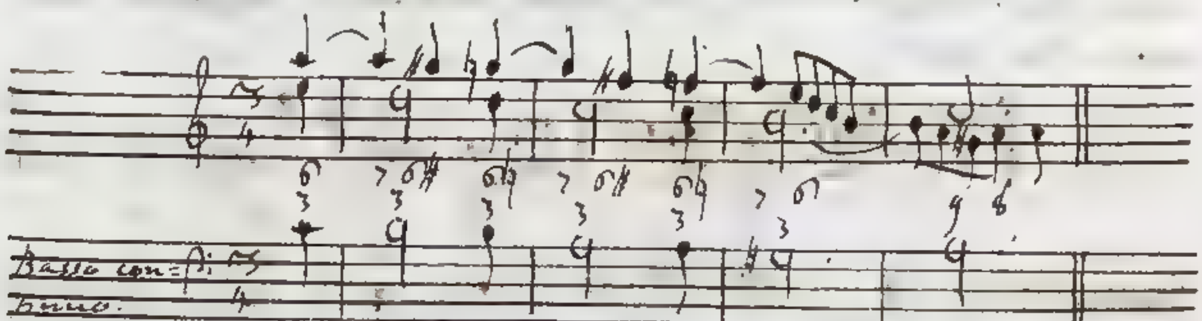
e in questo luogo, ed in altri due (§ 7, esempio 1.; § 11, esempio 4.) ho posto in opera il passaggio 24. come proprio del Tuono A per terza minore. Si adatta con maggior eleganza al Tuono C per terza maggiore, e chi vuol provarne l'ottimo effetto si ricorra al Cap. 2, § 14, esempio 2, e gusti il bellissimo passo del Signor Giuseppe Tartini.

35. $C^{5}_{3}\,C^{5}_{3\sharp}$, 36. $C^{5}_{3\sharp}\,C^{5}_{3\natural}$. Il passaggio 36. lo troverà il Lettore in parecchi esempi, e particolarmente nei tre ultimi qui sopra scritti. Del passaggio 35. adduco un esempio favoritomi dal P. M. Vallotti.



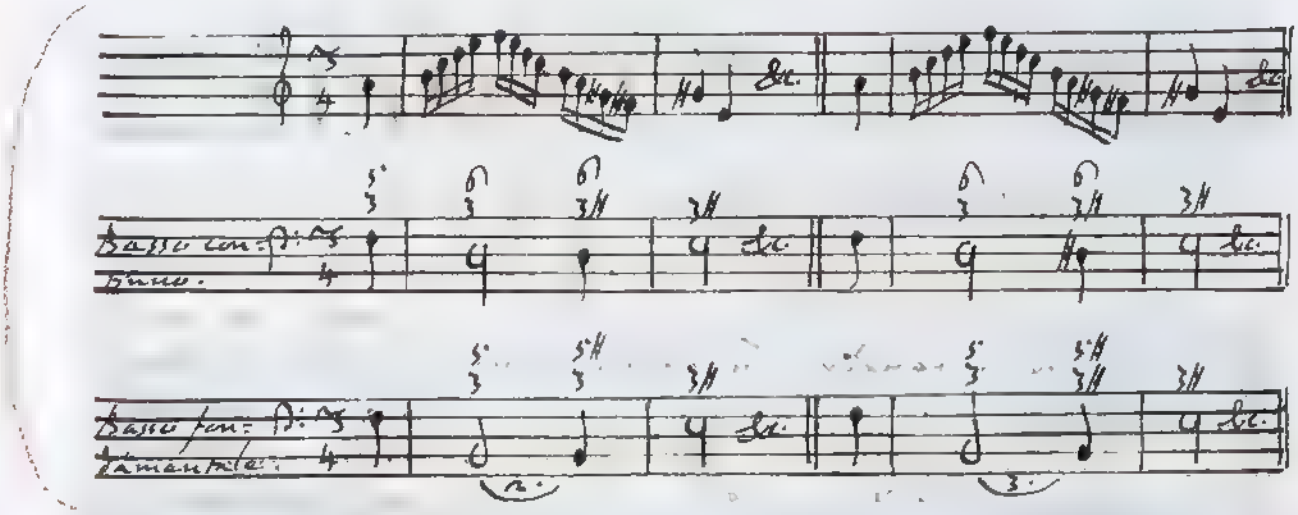
37. $7\,{}^{5}_{3}$ $7\sharp\,{}^{5}_{3}$, 38. $7\sharp\,{}^{5}_{3}$ $7\natural\,{}^{5}_{3}$. È degno di molta lode il passaggio 37 nel Tuono C per Terza maggiore, relativamente a cui procede dalla quarta corda naturale alla artificiale e serve a render più concludente la Cadenza dalla quarta alla quinta corda. Lo possiamo usare in varie maniere, e specialmente così $7\,{}^{4}_{3}$ $7\sharp\,{}^{5}_{3}$ $G\,{}^{5}_{3}$. L'ho considerato come spettante al Tuono A per Terza minore nell'esempio quinto del § 11. Egli è di uopo schivare il movimento fondamentale nel passaggio 38.; acciocché l'orecchio non si accorga, che la Quinta ~~diminuita~~ minore di $7\sharp$ diviene Quinta giusta nell'accompagnamento conseguente $7\,{}^{5}_{3}$.

39. $G\,{}^{5}_{3}$ $G\sharp\,{}^{5}_{3}$, 40. $G\sharp\,{}^{5}_{3}$ $G\natural\,{}^{5}_{3}$. Col passaggio 39. si trasferisce leggiadramente il P. M. Vallotti dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono A per Terza minore nell'esempio da me recato Capo ..., § 24. Per la stessa ragione allegata in riguardo al passaggio 38. dobbiamo astenerci di praticare da base a base il passaggio 40. Aggiungo gli esempj dei passaggi 38., e 40. ultimamente nominati.

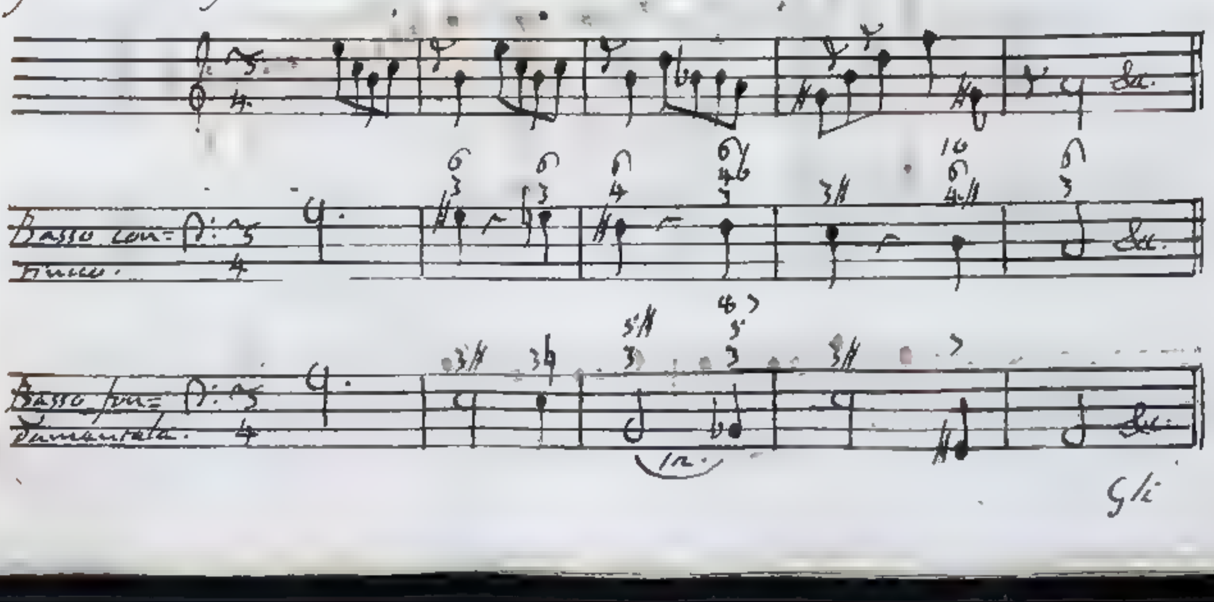


§ 20. Fra i passaggi, di cui parliamo, ce ne sono alcuni, che hanno minore, o maggiore ripugnanza di essere introdotti nelle musiche cantilene.

2. $B\,{}^{5}_{3}\,B\,{}^{5\sharp}_{3}$, 3. $B\,{}^{5}_{3}\,B\,{}^{5\sharp}_{3\sharp}$, 12. $B\,{}^{5\sharp}_{3}\,B\,6\,{}^{5\natural}_{3}$, 17. $B\,6\,{}^{5}_{3}\,B\,4\,{}^{5}_{3}$, 18. $B\,6\,{}^{5}_{3}\,B\,4\,{}^{5\natural}_{3\sharp}$, 19. $B\,6\,{}^{5}_{3}\,B\,4\,{}^{5\sharp}_{3\sharp}$, 20. $B\,6\,{}^{5}_{3}\,B\,4\,{}^{5\sharp}_{3\sharp}$. Si scansino i passaggi fondamentali 2., e 3.; perchè contengono una inversa preparazione della Quinta ~~[illegible]~~ minore.

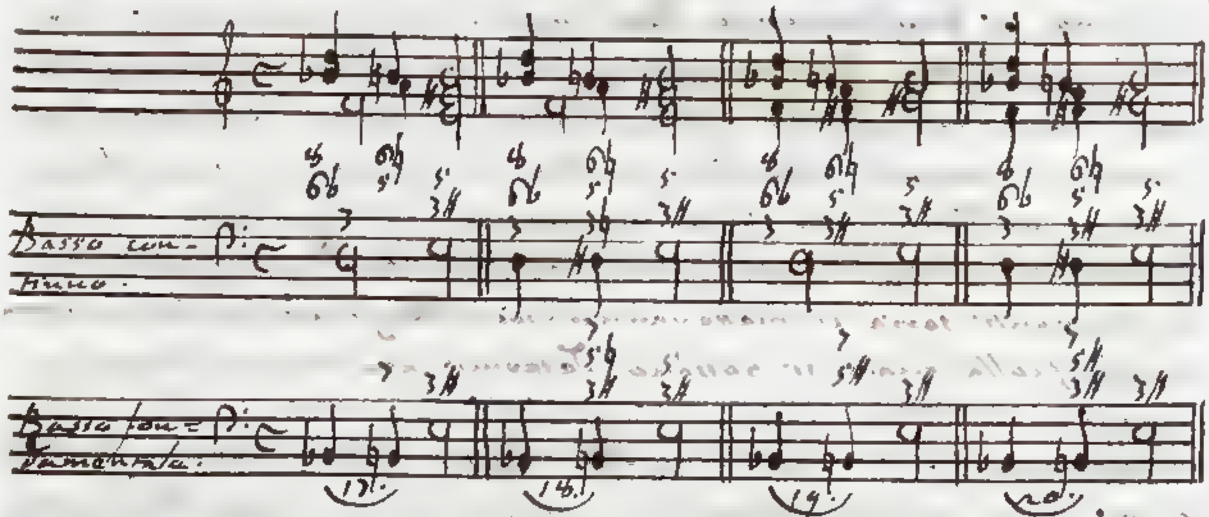


I premessi esempj sono ordinati in maniera, che prima si deve far sentire nel Violino la sesta corda naturale F; perchè il toccare in quel sito l'artificiale sarebbe senza ragione, ed indi bisogna far uso della sesta corda artificiale F♯, così richiedendo la settima corda altresì artificiale G♯. Il passaggio 12. $B\,{}^{5\sharp}_{3}\,B\,6\,{}^{5\natural}_{3}$ è uno di quelli, che risvegliano nell'udito un forte sospetto, che si passi da un Tuono all'altro privi del necessario vincolo di una vicendevole subordinazione. Oltre a ciò io non so veder il modo di disporlo in piena armonia a quattro parti con approvazione del senso: e quindi sarei inclinato a bandirlo assolutamente dal Contrappunto. Giudichi il Lettore qual buon effetto possa produrre il seguente esempio a due parti.



Gli

Gli altri passaggi 17, 14 e 19 perchè non mi ricordo d'averli mai in veruna composizione incontrati. I due ultimi per altro hanno la imperfezione, da cui vanno esenti i due primi, di accoppiare insieme accompagnamenti, che sembrano spettare a Tuoni non mutuamente subordinati. I detti quattro passaggi si possono così ordinare in piena armonia.



§ 21. Non si deggiono ammettere i sottoposti passaggi, cioè:

5. B $^{5\natural}_{3\sharp}$ B $^{5}_{3\natural}$, 6. B $^{5\flat}_{3\sharp}$ B $^{5\sharp}_{3\natural}$, 7. B $^{5\flat}_{3\sharp}$ B $^{5\sharp}_{3\sharp}$, 8. B $^{5\flat}_{3\sharp}$ B $^{5}_{6\,3\natural}$,
13. B $^{5\sharp}_{3\sharp}$ B $^{5\flat}_{3\natural}$, 15. B $^{5\sharp}_{3\sharp}$ B $^{5\sharp}_{3\natural}$, 16. B $^{5\sharp}_{3\sharp}$ B $^{5\sharp}_{6\,3\natural}$. Il passaggio 7. è dichiarato illecito dal Canone settimo (Cap. 4., § 20.) e tutti gli altri sono condannati dal Canone quinto (Cap. 4., § 14.)

22. C $^{5\sharp}_{3}$ C $^{5\natural}_{3}$ si oppone al Canone terzo (Cap. 4., § 10.)

26. D$\sharp$ $^{5}_{3\natural}$ D$\natural$ $^{5}_{3}$, 27. D$\sharp$ $^{5}_{3\natural}$ D$\natural$ $^{5}_{3\sharp}$, 28. D$\sharp$ $^{5}_{3\natural}$ D$\sharp$ $^{5}_{3\sharp}$,
32. D$\sharp$ $^{5}_{3\sharp}$ D$\natural$ $^{5}_{3\natural}$, 34. D$\sharp$ $^{5}_{3\sharp}$ D$\natural$ $^{5}_{3\sharp}$. Sono proibiti il passaggio 28. pel Canone settimo, ed i rimanenti pel Canone quinto.

Capitolo sesto.

Dei passaggi artifiziali, in cui la modulazione dal Tuono principale ad un subordinato, o al rovescio, non accettante la stessa scala viene soltanto manifestata dalle corde, e dagli accompagnamenti artifiziali ad un Tuono, e non agli altri spettanti.

§ 1. Dai passaggi artifiziali appartenenti allo stesso Tuono, ovvero che si trasferiscono da Tuono a Tuono, ai quali è comune la scala, facciamoci strada a quelli, che modulano dal Tuono principale ad un subordinato,

o

o a rovescio, non accettanti la medesima scala, e come richieda il buon metodo, diamo principio dai più semplici, in cui la detta modulazione viene soltanto manifestata dalle corde, e dagli accompagnamenti artificiali ad un Tuono, e non alli altri spettanti. Seguito a valermi dei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore come modello di tutti gli altri a loro simili, e rivolgo le mie considerazioni ai passaggi artificiali, che colla notata restrizione si trasferiscono dai nominati Tuoni C, A ai subordinati F per Terza maggiore, D per Terza minore; G per Terza maggiore, E per Terza minore, ed altresì ai passaggi contrarj, che dai quattro Tuoni subordinati fanno ritorno ai due C per Terza maggiore, A per Terza minore, l'uno, o l'altro dei quali può far figura di principale. Le seguenti serie ci metteranno sotto degli occhi la maniera facile, colla quale si possono determinare tutti i nostri passaggi.

Accompagnamenti naturali, che i Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore hanno comuni coi Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. Si aggiungono gli accompagnamenti artificiali rappresentanti essi accordi naturali.

A $^{5}_{3}$	C $^{5}_{3}$	D $^{5}_{3}$	F $^{5}_{3}$
A $^{5}_{3\sharp}$	C♯ $^{5}_{3}$		F♯ $^{5\sharp}_{3}$

Accompagnamenti naturali, ed artificiali appartenenti ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore:

A $^{5}_{3}$	B $^{5}_{3}$	C $^{5}_{3}$	D $^{5}_{3}$	E $^{5}_{3}$	F $^{5}_{3}$	G $^{5}_{3}$
	B $^{5\sharp}_{3}$	C $^{5\sharp}_{3}$	D $^{5}_{3\sharp}$	E $^{5}_{3\sharp}$	F♯ $^{5}_{3}$	G♯ $^{5}_{3}$
	B $^{5\natural}_{3\sharp}$		D♯ $^{5}_{3\natural}$			
	B $^{5\sharp}_{3\sharp}$		D♯ $^{5}_{3\sharp}$			
	B♭ $^{5}_{3}$					

Accompagnamenti naturali, che i Tuoni G per Terza maggiore, E per Terza minore hanno comuni coi Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. Si aggiungono gli accompagnamenti artificiali rappresentanti essi accordi naturali.

A $^{5}_{3}$	C $^{5}_{3}$	E $^{5}_{3}$	G $^{5}_{3}$
A $^{5}_{3\sharp}$	C♯ $^{5}_{3}$		G $^{5\sharp}_{3}$
A♯ $^{5}_{3\natural}$			
A♯ $^{5}_{3\sharp}$			

Dandosi un accompagnamento nella seconda serie, che non

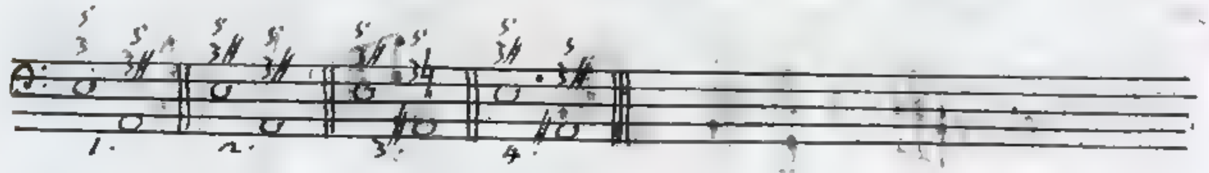
sia

sia comune alla prima, e si unisca con un accordo artificiale dalla prima serie; o pure prendasi un accompagnamento nella seconda serie, che non sia comune alla terza, e si unisca con un accordo artificiale dalla terza serie, e da queste unioni nasceranno i passaggi artificiali, dei quali presentemente si tratta. Sostituite le corde naturali alle artificiali ne' nostri passaggi, si trovano composti di due accompagnamenti senz' alterazione alcuna di Diesis, o di b molle, naturalmente proprj dei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore: e quindi la modulazione da Tuono a Tuono, che non ammettono la stessa scala, contenuta nei passaggi artificiali, di cui parliamo, viene dalle corde artificiali indicata.

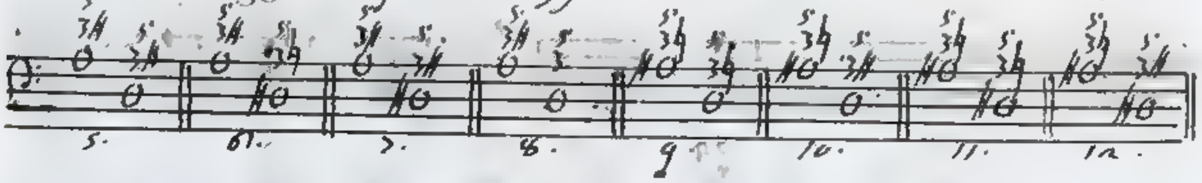
Assicurato qualunque altra coppia di Tuoni, uno per Terza maggiore, e l'altro per Terza minore, accettanti la stessa scala, si possono con pari metodo ritrovare i passaggi simili a quelli, che relativamente ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore abbiamo insegnato a determinare.

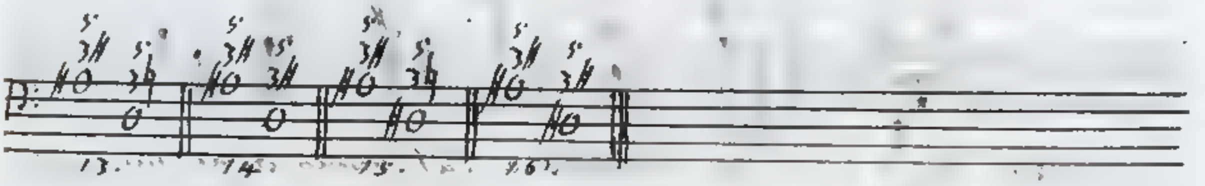
§ 2. Do principio da quelli fra i nostri passaggi, che discendono per una Quinta.

Passaggi artificiali rappresentanti il naturale C$^{5}_{3}$ A$^{5}_{3}$.



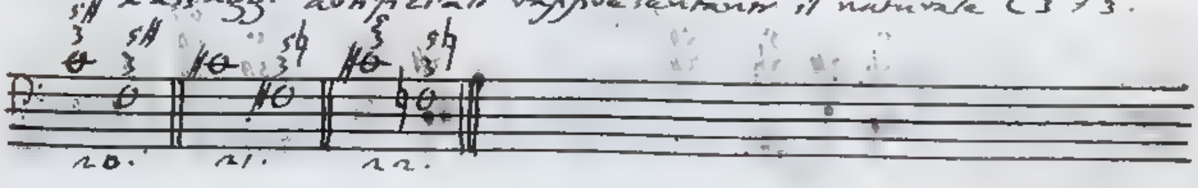
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale A$^{5}_{3}$ D$^{5}_{3}$.





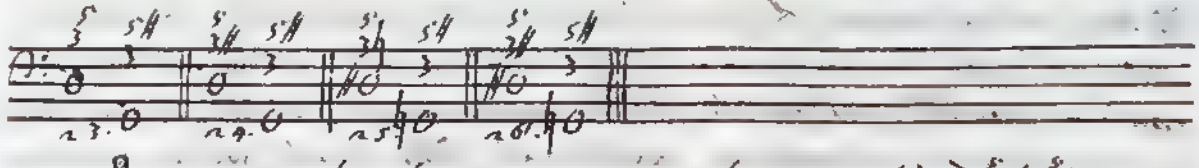
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale G$^{5}_{3}$ C$^{5}_{3}$.

Passaggi artificiali rappresentanti il naturale C$^{5}_{3}$ [illegible]$^{5}_{3}$.

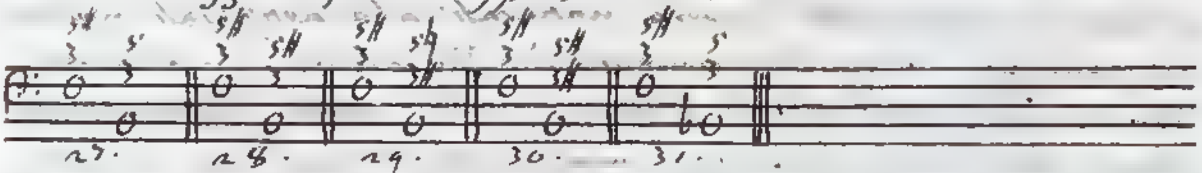


Passaggi

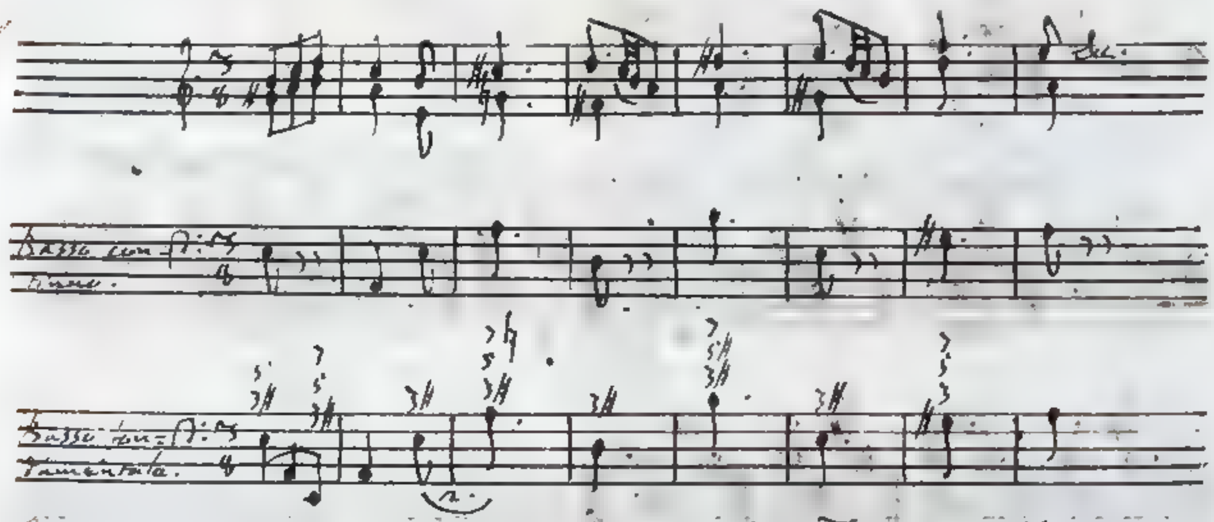
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale $D 3^5$ $G 3^5$.



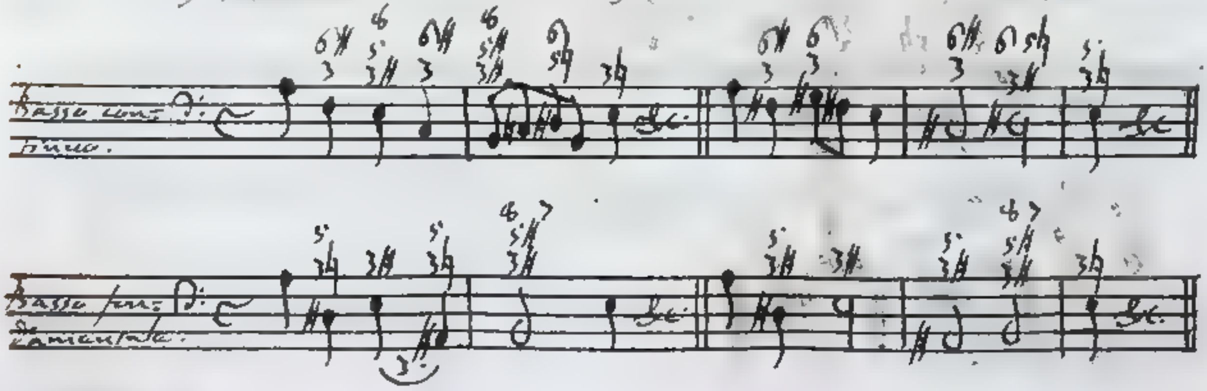
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale $E 3^5$ $A 3^5$.



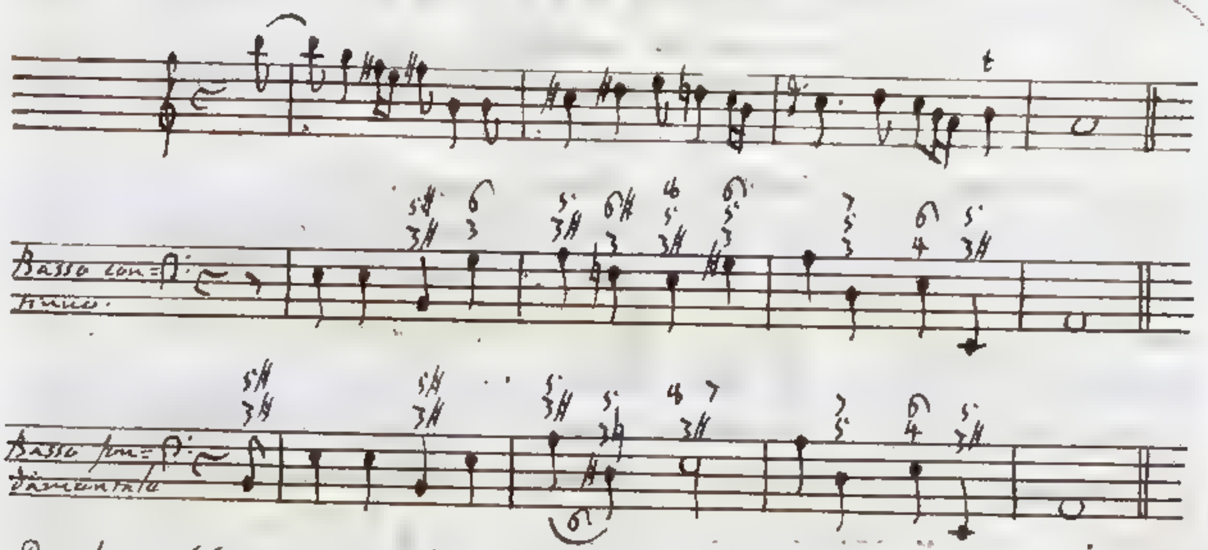
1. $E\,3^5\,A\,3^5\sharp$, 2. $E\,3\sharp^5\,A\,3\sharp^5$, 3. $E\,3\sharp^5\,A\sharp\,3\natural^5$, 4. $E\,3\sharp^5\,A\sharp\,3\sharp^5$. È frequentissimo il passaggio primo, col quale si fa transito dall'accompagnamento naturale $E 3^5$ comune ai Tuoni E, A per Terza minore, G, C per Terza maggiore all'accompagnamento artificiale $A\,3\sharp^5$ fondato sulla quinta corda A del Tuono D per Terza minore. Riuscirà aggradevole il passaggio secondo, ove si adoperi l'accompagnamento conseguente $A\,3\sharp^5$ come artificiale del Tuono D per Terza minore, o del Tuono stesso E, o del Tuono G per Terza maggiore. In quest'ultima figura se ne servì il Signor Giuseppe Tartini nell'esempio che segue:



I passaggi 3., e 4., che modulano dal Tuono A al Tuono E amendue per Terza minore, si possono usare così:



5. $A^{5}_{3\sharp}\,D^{5}_{3\sharp}$, 6. $A^{5}_{3\sharp}\,D\sharp^{5}_{3\sharp}$, 7. $A^{5}_{3\sharp}\,D\sharp^{5}_{3\sharp}$. Qualora l'antecedente accordo $A^{5}_{3\sharp}$ si attribuisca al Tuono D per Terza minore, i nostri passaggi sono affatto simili ai tre 2., 3., 4., e ciò che ho detto di questi si può loro applicare. Nel passaggio 5. l'accompagnamento precedente può competere al Tuono E per Terza minore, purchè la sesta corda artifiziale C♯ sia preceduta dalla settima corda parimente artifiziale D♯. Si farà transito mediante il detto passaggio o al Tuono C per Terza maggiore, o al Tuono A per Terza minore, secondochè l'accordo conseguente $D^{5}_{3\sharp}$ apparterrà artifizialmente all'uno, o all'altro dei mentovati Tuoni. Usato l'accompagnamento antecedente dei passaggi 6., e 7. come artifiziale del Tuono E per Terza minore, ci trasferiremo col mezzo di essi al Tuono simile A. Veggasi l'esempio del passaggio 6.

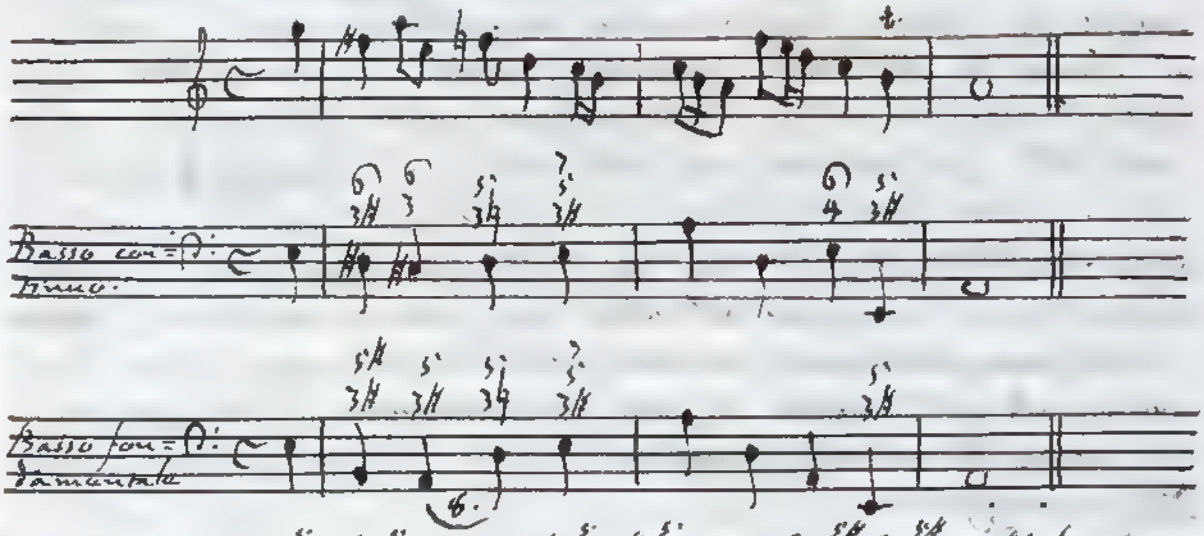


Peccherebbe contro il Canone quinto (Cap. 4., § 14.) chi pretendesse di adoprare l'accordo antecedente $A^{5}_{3\sharp}$ dei passaggi 6., e 7. come artifiziale del Tuono G per Terza maggiore. Lo stesso dicasi anche rispettivamente al passaggio 5., supponendosi in esso l'accordo $D^{5}_{3\sharp}$ artifiziale, e rappresentante il naturale D^{5}_{3}.

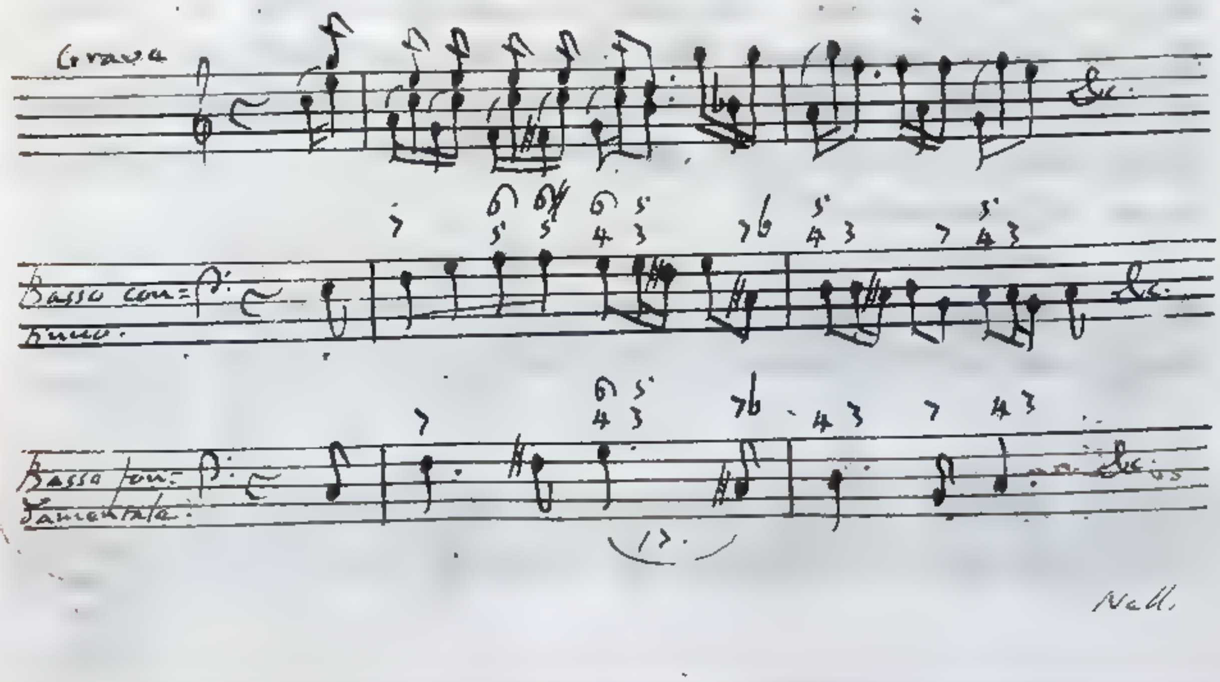
8. $A^{5}_{3\sharp}\,D^{5}_{3}$. L'antecedente accompagnamento del passaggio 8. si è preso o dal Tuono G per Terza maggiore, o dal Tuono E per Terza minore, e si è congiunto coll'accompagnamento D^{5}_{3} comune ai Tuoni A per Terza minore, C per Terza maggiore. Nella prima ipotesi egli è illecito il passaggio 8. opponendosi al Canone quinto. Ammessa la seconda ipotesi, riesta il

nostro

nostro passaggio una più [illegible] sola che la sesta corda artifiziale C# del Tuono minore succeda alla settima D#, come nel sottoposto esempio.



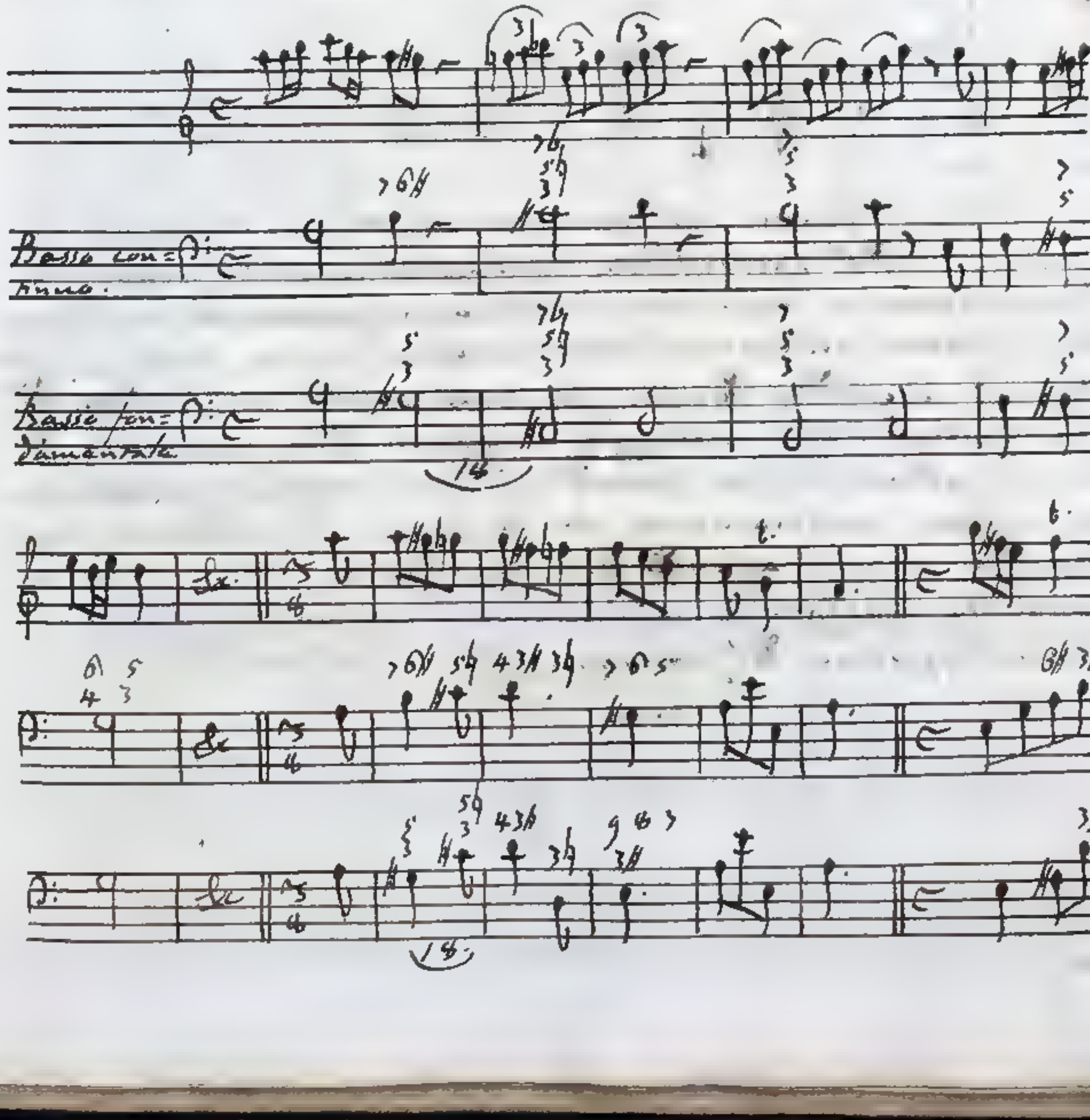
17. G $\frac{5}{3}$ C# $\frac{5}{3}$, 16. G# $\frac{5}{3}$ C# $\frac{5}{3}$, 19. G $\frac{5\#}{3\#}$ C 3#. Nel passaggio 17. l'accompagnamento conseguente va considerato come proprio del Tuono D per Terza minore. Assegnandolo o al Tuono G per Terza maggiore, o al Tuono E per Terza minore, ne risulta un passaggio composto di accompagnamenti spettanti allo stesso Tuono, e che serba similitudine col passaggio C $\frac{5}{3}$ D# $\frac{5}{3}$, del quale ho fatto parola nell'antecedente Cap. 5., § 1. Del passaggio 17., che modula dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono D per Terza minore, mi somministra un leggiadro esempio la Sonata prima dell'Opera prima dell'eccellente Signor Tartini. Li ho trasportato dal Tuono A al Tuono C per Terza maggiore.

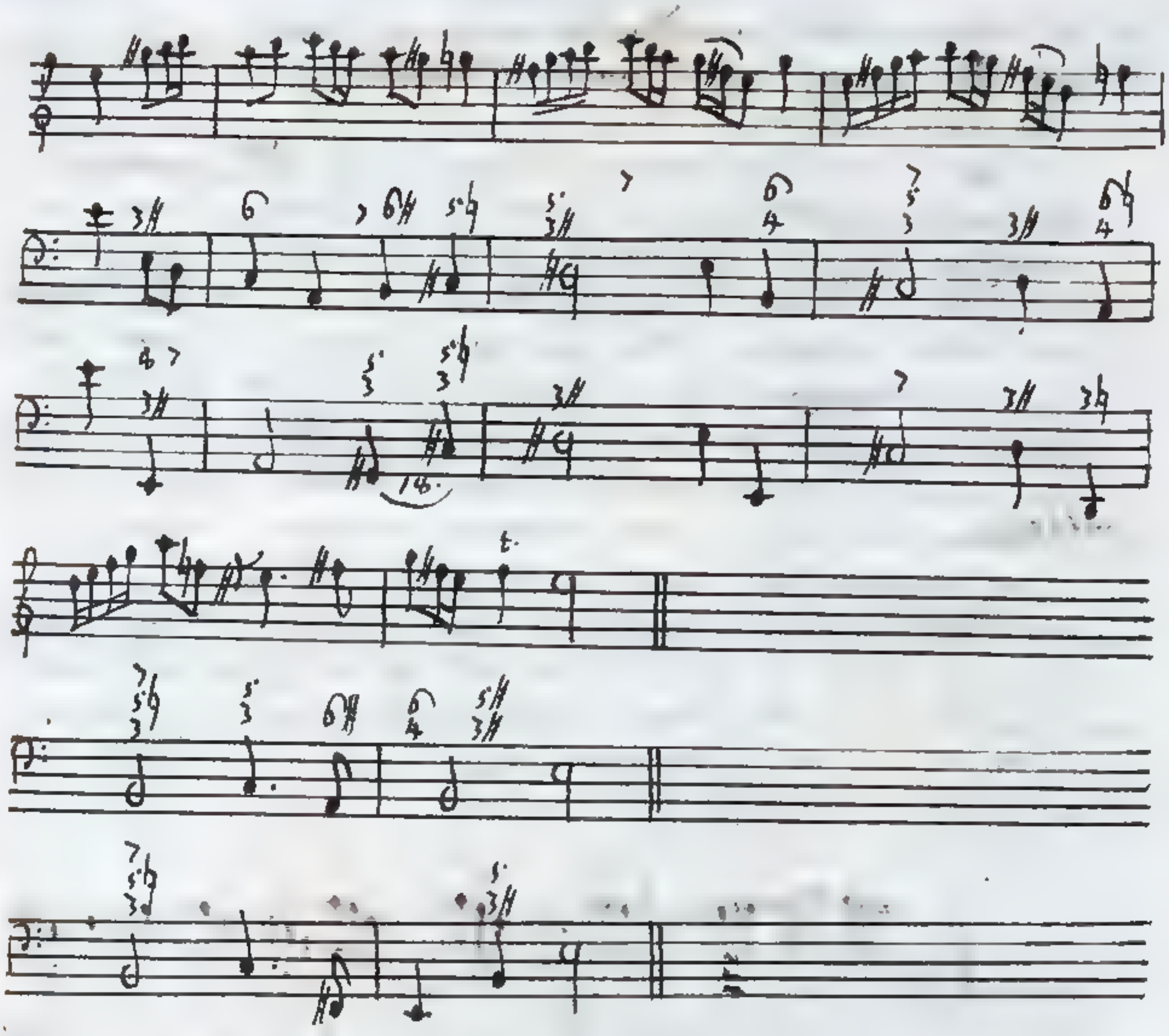


Nell.

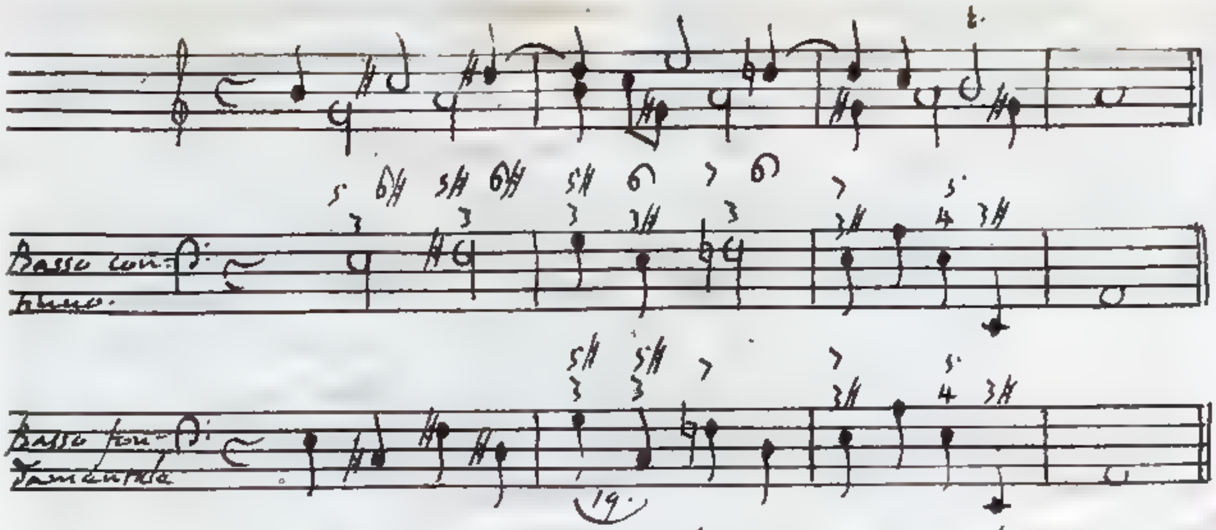
Nello Allegro della medesima Sonata si vale il Signor Tartini del passaggio 13 sotto il seguente aggradevole aspetto G^{5}_{3} $G^{4\sharp}_{3\,6}$ D^{6}_{3}.

L'accompagnamento antecedente del passaggio 14. $G\sharp^{5}_{3}$ $C\sharp^{5}_{3}$ appartiene al Tuono A per Terza minore, ed il conseguente può comparire e al Tuono D per Terza minore, e al Tuono G per Terza maggiore, e al Tuono E per Terza minore. Non dee praticarsi con gran frequenza il passaggio 14.; perchè modulando da Tuono a Tuono, ai quali non è comune la scala, è composto da due accompagnamenti di Terza minore, e Quinta ~~diminuita~~ minore consonanti per rappresentazione. Metto qui sotto tre esempj del nostro passaggio. L'accompagnamento $C\sharp^{5}_{3}$ spetta nel primo esempio al Tuono D per Terza minore, nel secondo al Tuono G per Terza maggiore, nel terzo al Tuono E per Terza minore. Quest'ultima figura è quella, a cui più sforzatamente che alle altre due si adatta il nostro passaggio.



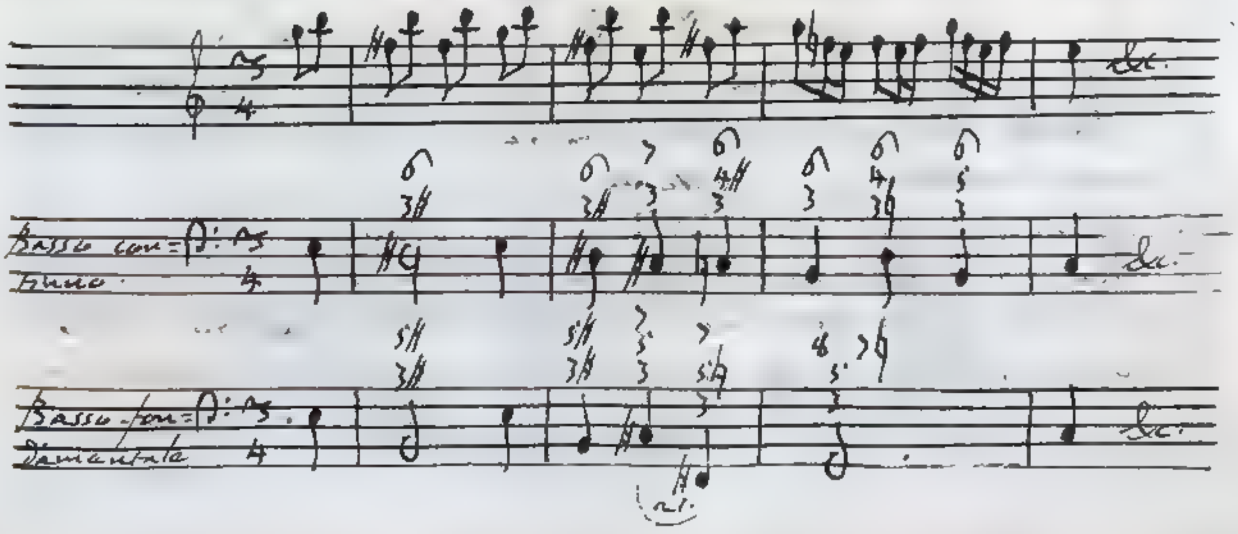


Quantunque nel passaggio 19. $G^{5\sharp}_{3}$ $C^{5\sharp}_{3}$ la Quinta superflua D# dell'antecedente accompagnamento possa ascendere al suono e contenuto nell'accompagnamento conseguente, conforme prescrive il Canone terzo (Cap. 4., § 16.); nulladimeno io giudico doversi pressochè totalmente bandire dalla Musica il detto passaggio a cagione della soverchia durezza prodotta dai due accordi di Terza maggiore e Quinta superflua, massimamente che la Quinta superflua si introduce nel secondo accordo non preparata. Non so se nel seguente esempio mi sarà riuscito di mitigare quanto basta l'asprezza del passaggio, di cui si tratta.

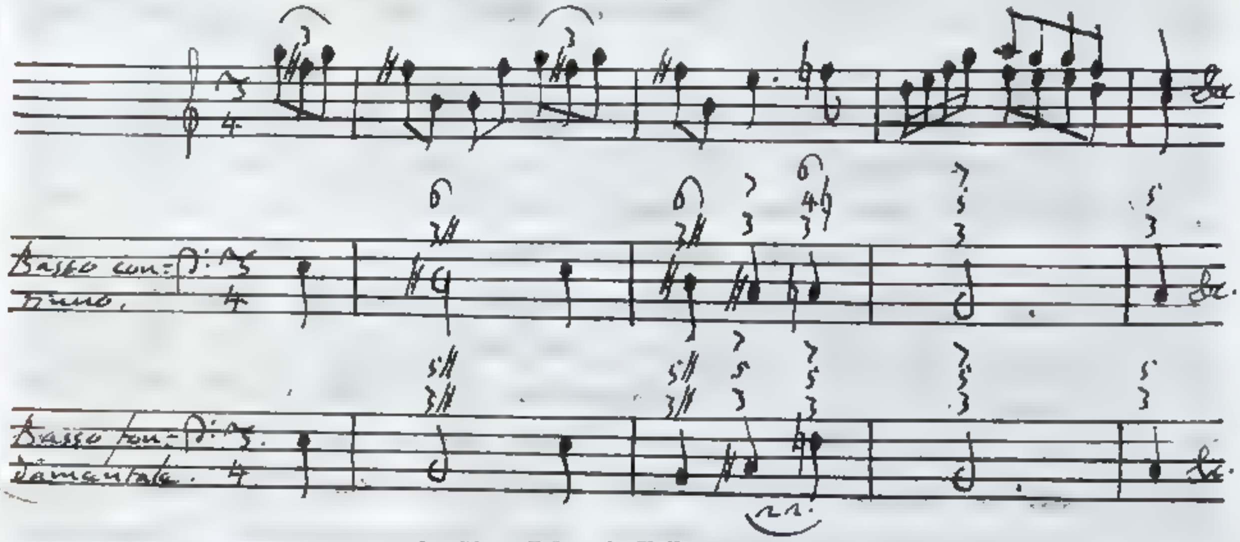


20. C $^{5\sharp}_{3}$ 7 $^{5\sharp}_{3}$, 21. C♯ $^{5}_{3}$ 7♯ $^{5\flat}_{3}$, 22. C♯ $^{5}_{3}$ 7♭ $^{5\flat}_{3}$. Al passaggio, poi s'applichi quello che ho detto del passaggio simile 19.

Relativamente ai passaggi del presente Capitolo l'accordo conseguente 7♯ $^{5}_{3}$ del passaggio 21. va attribuito o al Tuono C per Terza maggiore, o al Tuono A per Terza minore. Se l'accordo antecedente C♯ $^{5}_{3}$ si assegna al Tuono D per Terza minore, il passaggio 21. prende due aspetti simili a quelli del passaggio 14. G♯ $^{5}_{3}$ C♯ $^{5\flat}_{3}$, quando l'accordo conseguente C♯ $^{5}_{3}$ si ascrive o al Tuono G per Terza maggiore, o al Tuono E per Terza minore. Si peccherebbe contro il Canone quinto (Cap. 4., § 14.) usando l'accompagnamento antecedente del passaggio 21. come artificialmente proprio del Tuono G per Terza maggiore. Mettendolo in opera come artificiale del Tuono E per Terza minore, richiede il Canone quarto (Cap. 4., § 13.) che la sesta corda artificiale C♯ del predetto Tuono venga preceduta dalla settima corda artificiale D♯.



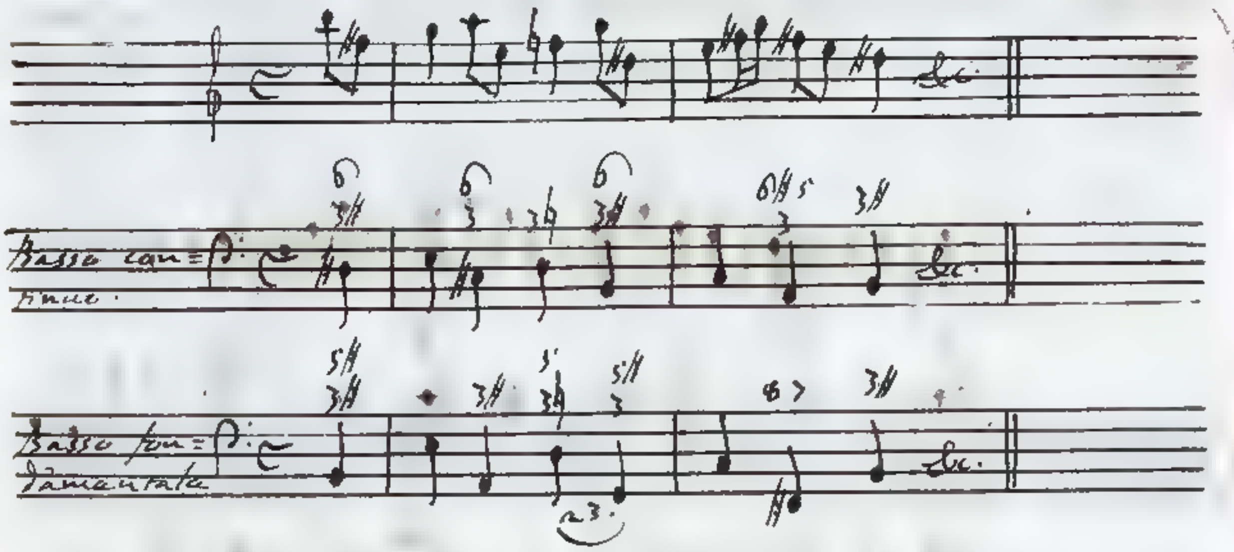
Dovendo i passaggi contenuti in questo Capitolo trasferirsi da Tuono a Tuono, che non hanno comune la scala, esige una tal condizione, che l'antecedente accordo del passaggio n.2. $C\sharp^{5}_{3}\ F\sharp^{5}_{3}$ si attribuisca o al Tuono maggiore G, o al Tuono minore E. La prima ipotesi vien condannata dal Canone quinto, e sebbene non ci è Canone, che si opponga alla ipotesi seconda, purchè la settima corda artifiziale D# del Tuono minore E preceda la sesta artifiziale C#, nientedimeno i due accompagnamenti, onde consta il passaggio, contrastano sì fattamente tra loro, che è difficilissimo il riconciliarli insieme. Nel sottoposto esempio ho tentato tutti i mezzi, e tocca a chi legge il decidere se con buona, o cattiva riuscita.



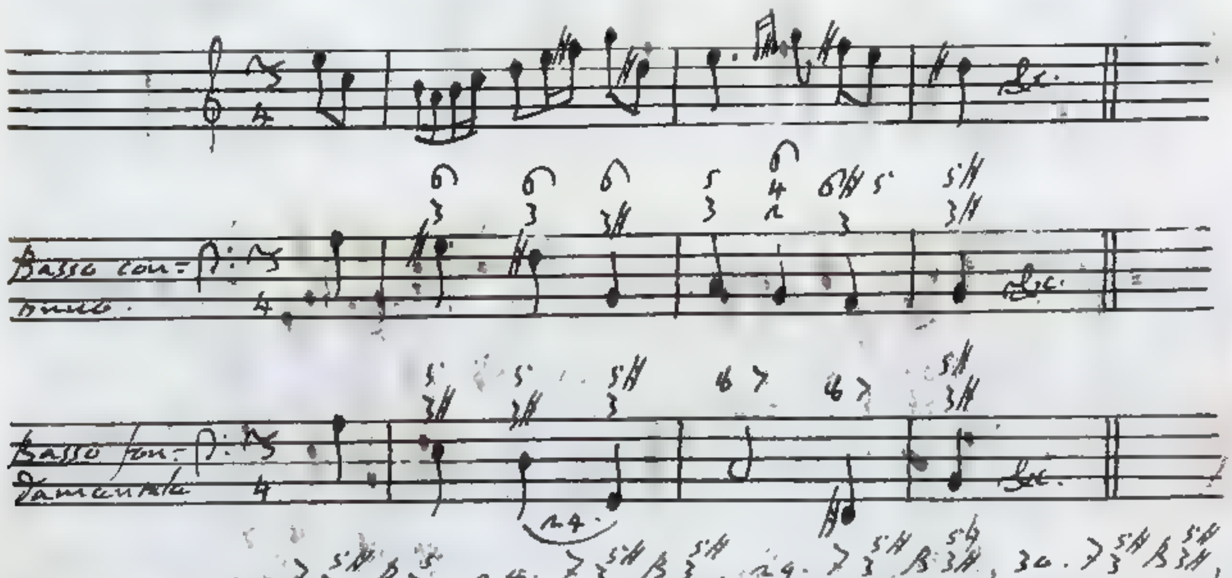
n.3. $D^{5}_{3}\ G^{5\sharp}_{3}$, n.4. $D^{5}_{3\sharp}\ G^{5\sharp}_{3}$. La mutazione di Tuono, che contengono i passaggi, di cui presentemente trattiamo, rende assai crudi quelli, nei quali ha luogo l'accompagnamento di Terza maggiore, e Quinta superflua. Si accomoderà l'orecchio piuttosto a sentire il predetto accordo antecedente, che conseguente; imperciocchè, stante il cangiamento di Tuono, giunge al sensorio nuovo, ed inaspettato, e conseguentemente più amaro. Anche da questa considerazione si può dedurre essere quasi totalmente intollerabili què passaggi, che da due accompagnamenti di Terza maggiore, e Quinta superflua sono formati. Nel sottoscritto esempio a due parti il passaggio n.3. non produce cattivo effetto. Ho usato l'artifizio di far sì, che nell'accordo antecedente termini una Cadenza, e che nel conseguente riesca po-

chissimo

chissimo osservabile il suono D#, da cui nasce l'origine l'asprezza del nostro passaggio, introducendolo in tempo cattivo di sprezzatura.



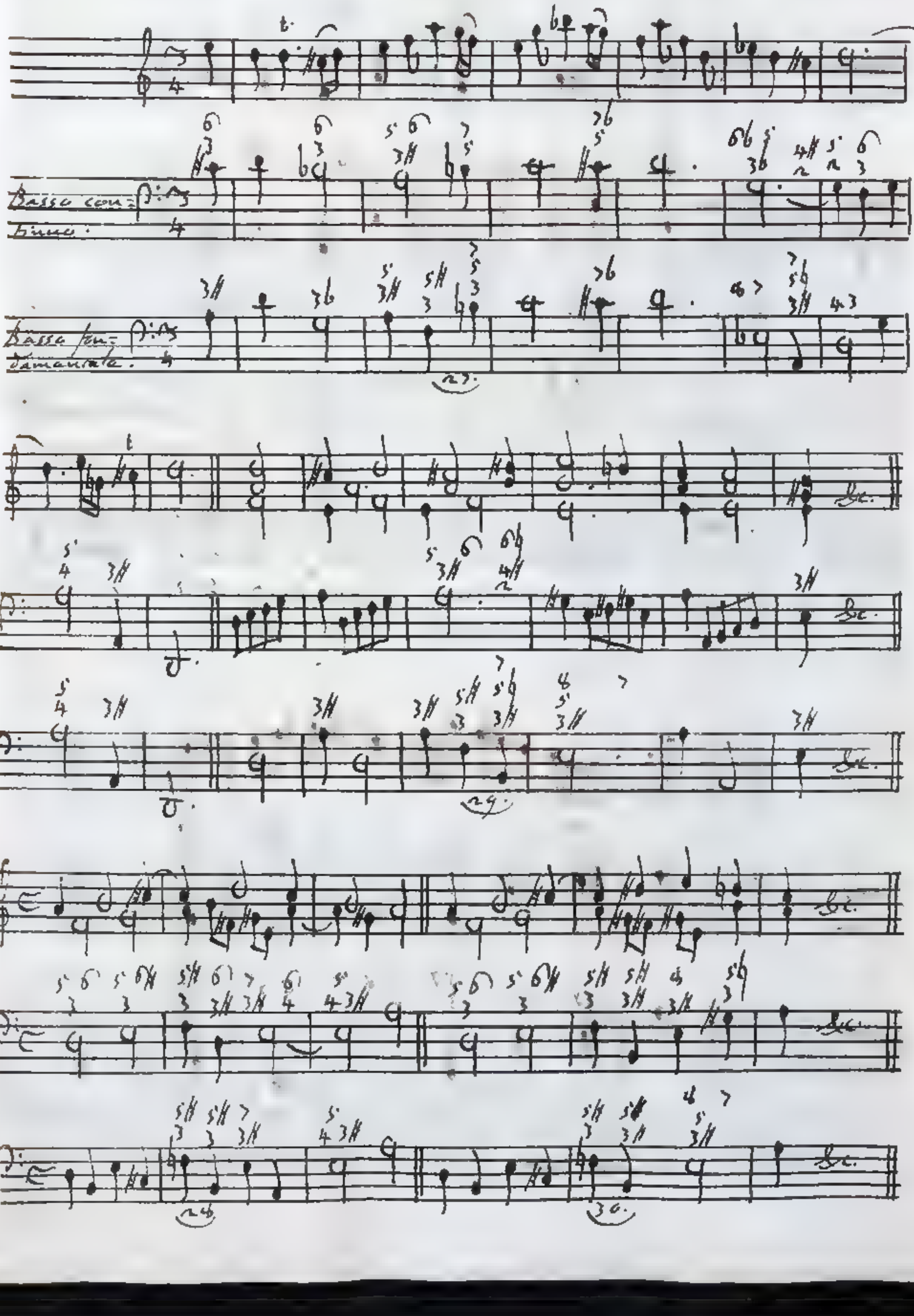
Appartenendo o al Tuono C per Terza maggiore, o al Tuono A per Terza minore l'accordo antecedente del passaggio n. 4. D $\overset{5}{3\#}$ G $\overset{5\#}{3}$, il Canone quinto lo bandisce dal Contrappunto nella prima supposizione. Richiede la supposizione seconda, che la sesta corda artificiale F# del Tuono minore A sia preceduta dalla settima artificiale G#, giusta la prescrizione del Canone quarto. Poichè non ci è Cadenza del predetto Tuono A, che finisca nell'accompagnamento precedente D $\overset{5}{3\#}$, il passaggio n. 4 è molto più imperfetto del n. 3.



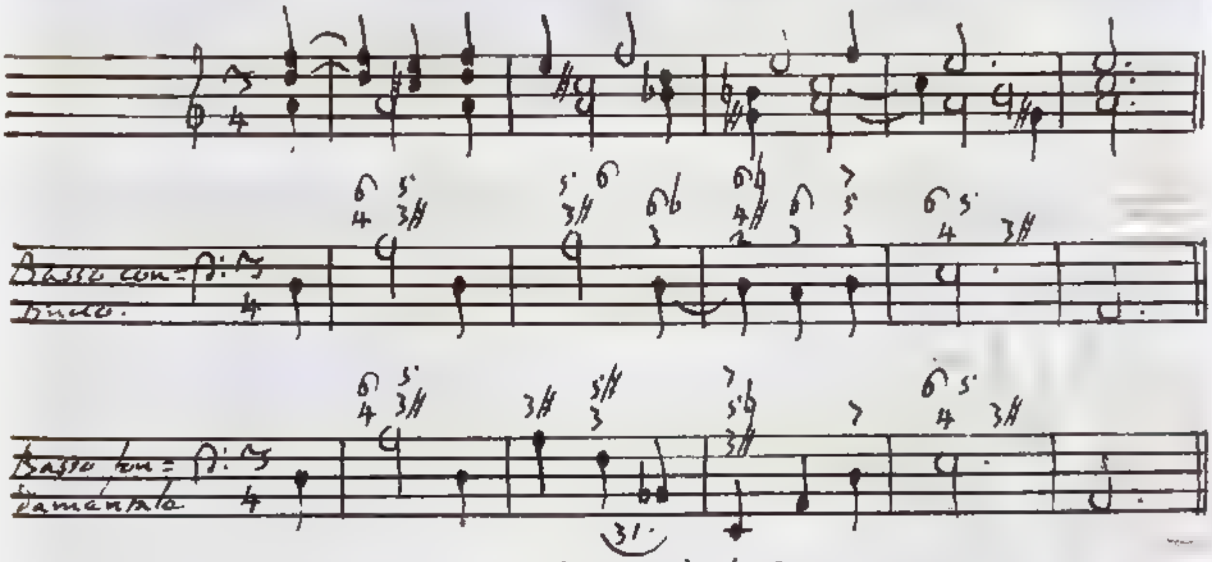
n. 7. F $\overset{5\#}{3}$ B $\overset{5}{3}$, n. 16. F $\overset{5\#}{3}$ B $\overset{5\#}{3}$, n. 29. F $\overset{5\#}{3}$ B $\overset{5\natural}{3\#}$, 30. F $\overset{5\#}{3}$ B $\overset{5\#}{3\#}$, 31. F $\overset{5\#}{3}$ B $\overset{6}{\overset{5}{3}}$. Metto sotto gli occhi di chi legge gli esempj

dei

dai passaggi n.° 24. n.° 30., i quali si debbono praticare rarissime volte, e con somma cautela. Nei passaggi n.° 24 e 30. la Quinta superflua C# in cambio di ascendere in D, come ricerca il Tuono D per Terza minore, monta in D# quarta corda artifiziale del Tuono A per Terza minore, il che sembrami che non si possa condannare assolutamente.



L'accompagnamento antecedente $7\,{}^{5\sharp}_{3}$ del passaggio 31. $7\,{}^{5\sharp}_{3}$ $B\flat\,{}^{5}_{3}$ conviene al Tuono D per Terza minore, ed il conseguente $B\flat\,{}^{5}_{3}$ si considera come artificiale del Tuono A per Terza minore. Se sotto un tale aspetto si pone in opera, gli deve succedere l'accordo $E\,{}^{5}_{3\sharp}$, onde si abbia la serie di accompagnamenti $7\,{}^{5\sharp}_{3}$ $B\flat\,{}^{5}_{3}$ $E\,{}^{5}_{3\sharp}$. Appartenendo naturalmente l'accordo $B\flat\,{}^{5}_{3}$ al Tuono D per Terza minore, l'orecchio giudicherà che si cangi Tuono, mentre si passa da $B\flat\,{}^{5}_{3}$ ad $E\,{}^{5}_{3\sharp}$, e non mai quando si fa transito da $7\,{}^{5\sharp}_{3}$ a $B\flat\,{}^{5}_{3}$. Non defraudo il Lettore di un esempio del passaggio 31.



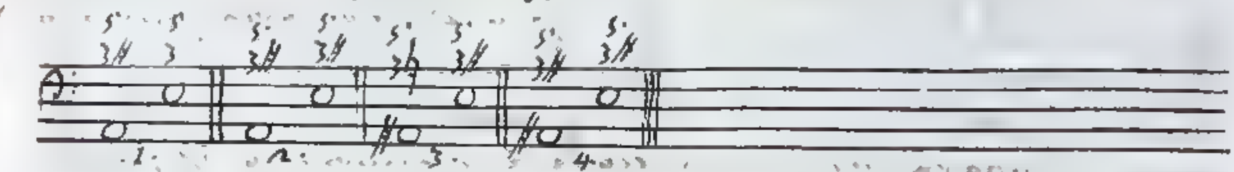
§ 3. Si escludono dal Contrappunto i sottoposti passaggi. 9. $A\sharp\,{}^{5}_{3\natural}$ $D\,{}^{5\sharp}_{3\natural}$, 10. $A\sharp\,{}^{5}_{3\natural}$ $D\,{}^{5\natural}_{3\sharp}$, 11. $A\sharp\,{}^{5}_{3\natural}$ $D\sharp\,{}^{5\natural}_{3\natural}$, 12. $A\sharp\,{}^{5}_{3\natural}$ $D\sharp\,{}^{5}_{3\sharp}$, 13. $A\sharp\,{}^{5}_{3\sharp}$ $D\,{}^{5\sharp}_{3\natural}$, 14. $A\sharp\,{}^{5}_{3\sharp}$ $D\,{}^{5\natural}_{3\sharp}$, 15. $A\sharp\,{}^{5}_{3\sharp}$ $D\sharp\,{}^{5\natural}_{3\natural}$, 16. $A\sharp\,{}^{5}_{3\sharp}$ $D\sharp\,{}^{5\natural}_{3\sharp}$. Sono questi dichiarati viziosi dal Canone quinto (Cap. 4., § 16.), perchè non si adempie quel fine, per cui la quarta corda artificiale A♯ del Tuono E per Terza minore ha luogo negli accompagnamenti antecedenti.

25. $D\sharp\,{}^{5}_{3\natural}$ $G\,{}^{5\sharp}_{3}$, 26. $D\sharp\,{}^{5}_{3\sharp}$ $G\,{}^{5\sharp}_{3}$. Si oppongono al Canone quinto. Si avverta che nel passaggio 26. il suono D♯ si suppone quarta corda artificiale del Tuono A per Terza minore, ed in tale ipotesi il detto passaggio si disapprova.

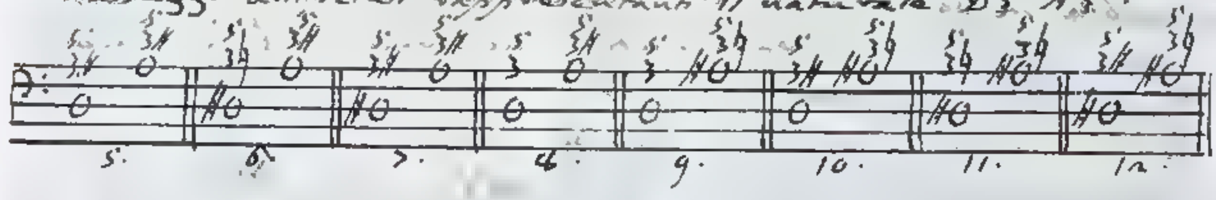
§ 4 Mi inoltro all'esame dei passaggi, che ascendono per una Quinta.

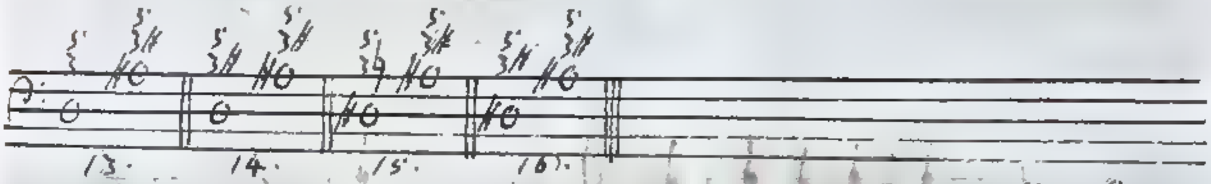
Passaggi

Passaggi artificiali rappresentanti il naturale A^{5}_{3} E^{5}_{3}.



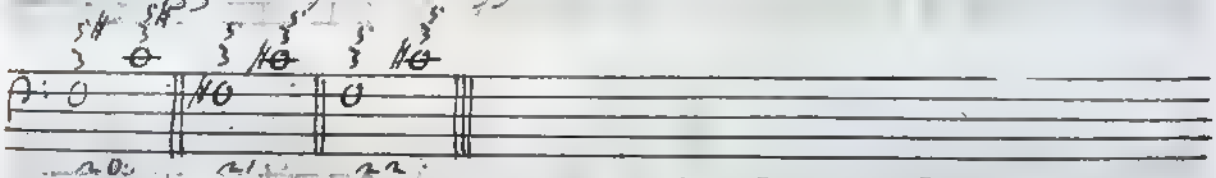
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale D^{5}_{3} A^{5}_{3}.



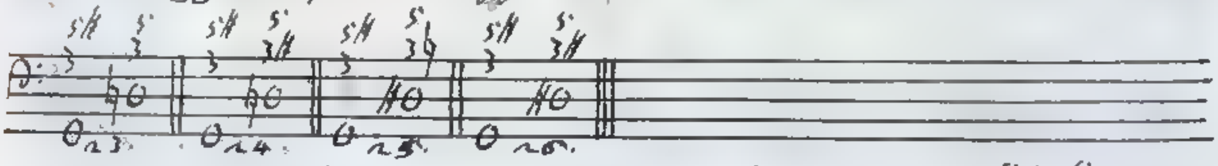


Passaggi artificiali rappresentanti il naturale C^{5}_{3} G^{5}_{3}.

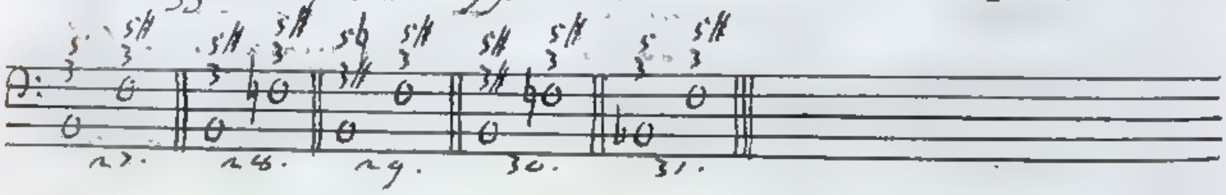
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale F^{5}_{3} C^{5}_{3}.



Passaggi artificiali rappresentanti il naturale G^{5}_{3} D^{5}_{3}.



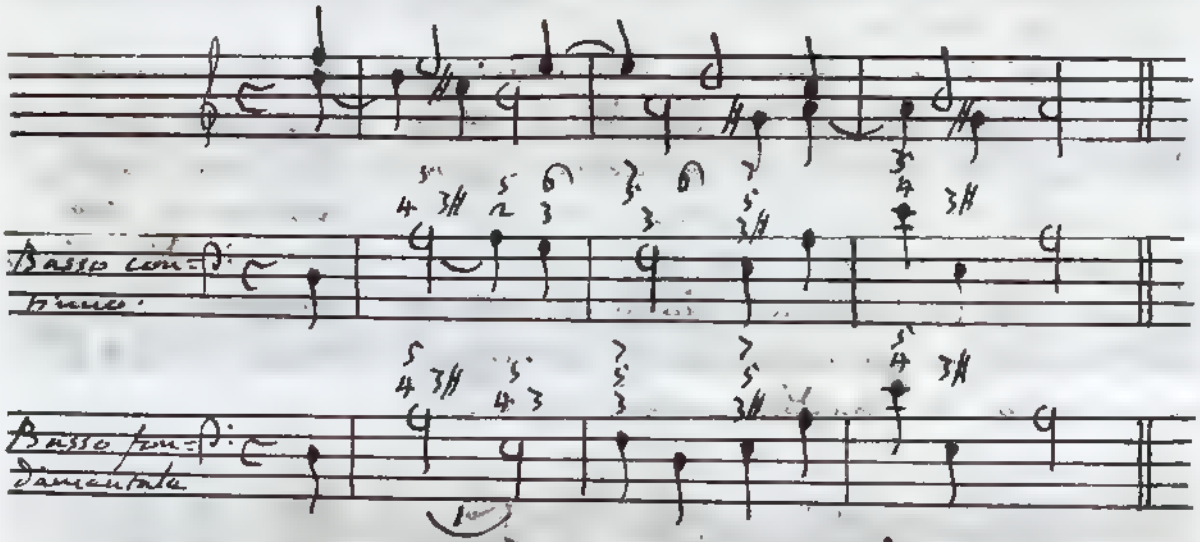
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale B^{5}_{3} F^{5}_{3}.



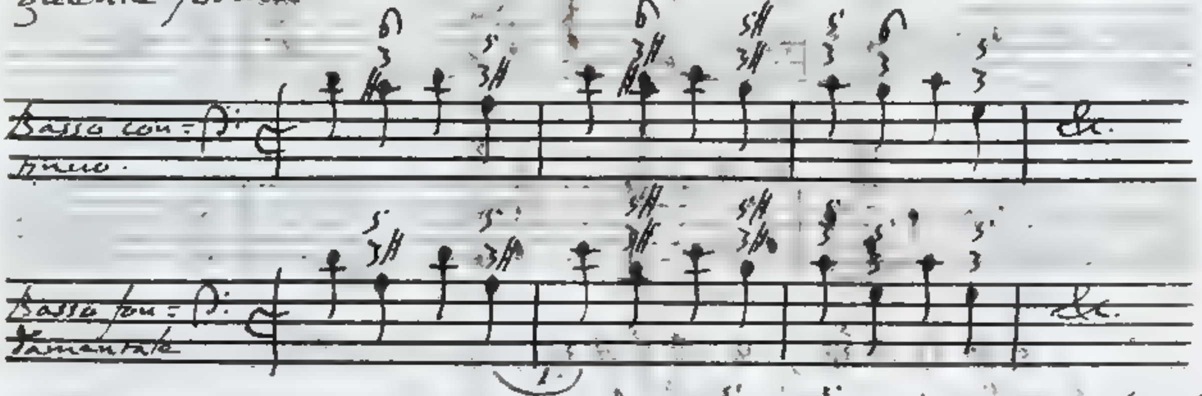
1. $A^{5}_{3\sharp}$ E^{5}_{3}, 2. $A^{5}_{3\sharp}$ $E^{5}_{3\sharp}$. Modula il passaggio primo dal Tuono minore D al Tuono minore A, e contiene la imperfezione, che la memoria di C♯ Terza maggiore dell'accordo antecedente $A^{5}_{3\sharp}$ fa cattiva relazione di Quarta maggiore ~~perfetta~~ colla Terza minore G dell'accordo conseguente E^{5}_{3}. Per far sì che l'orecchio non se ne accorga, si aggiunga al detto accordo conseguente la Quarta dissonante, e si passi da $A^{5}_{3\sharp}$ ad E^{5}_{4}, a cui poscia succeda E^{5}_{3}.

Lo

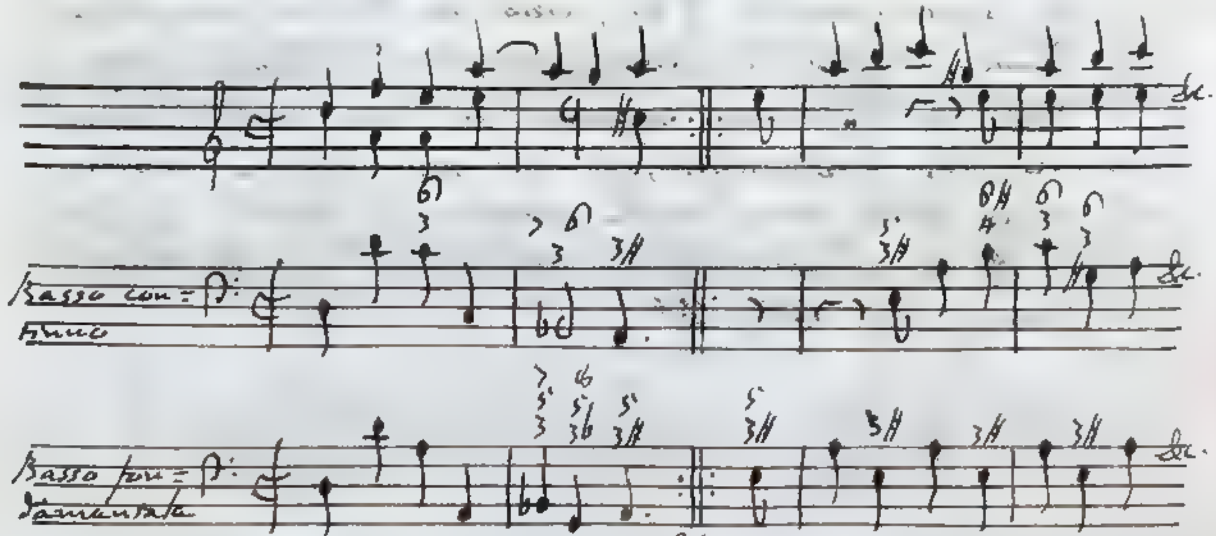
Lo accompagnamento medio ottiene l'intento di nascon=
dere la cattiva relazione fra i due accordi estremi.



Arcangelo Corelli nell'ultimo Allegro del Concerto V. dell'Opera VI. adopra il passaggio primo nella se=guente forma.

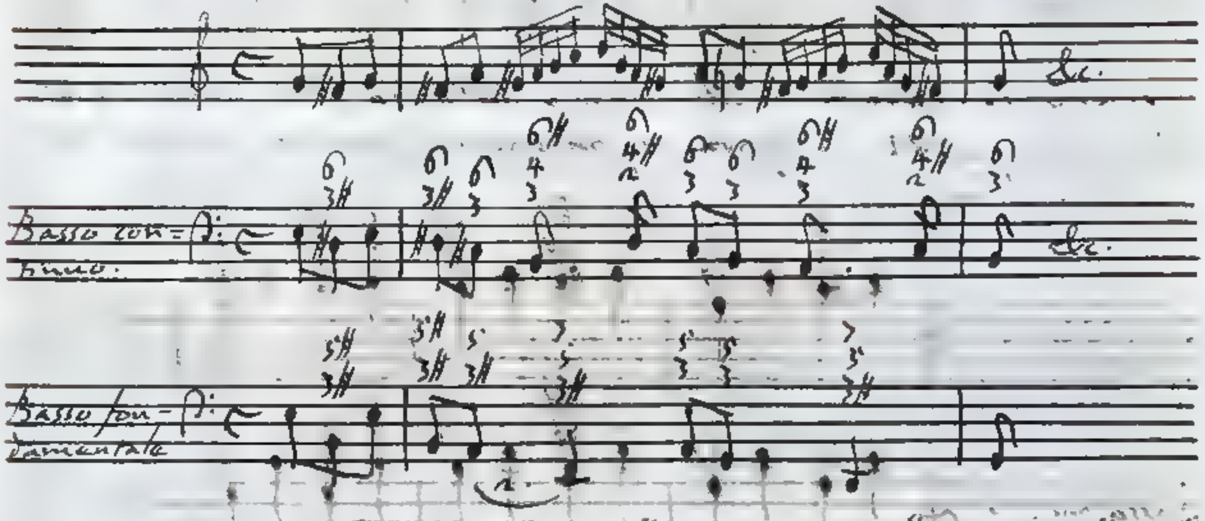


Il passaggio secondo A $\frac{5}{3\sharp}$ a $\frac{5}{3\sharp}$, che serve altresì per far passaggio dal Tuono di alcun tuono a amendue per Terza minore, si può usare nella sottoposta maniera.

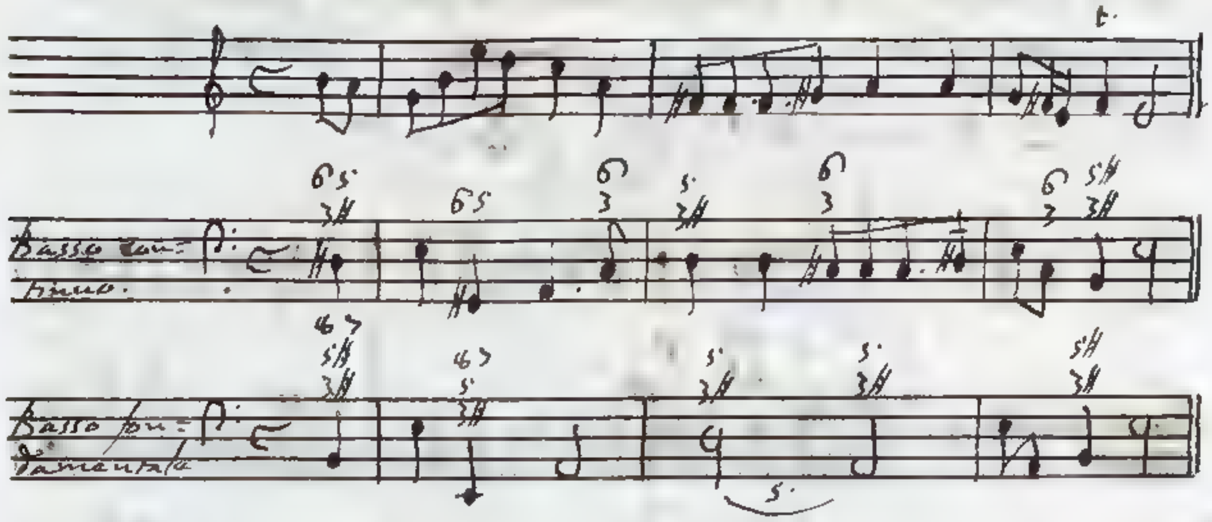


L'esempio recato fu dal Covelli nella Sonata ottava dell'Opera seconda scritto nel Tuono minore B, ed io in grazia del passaggio 2. l'ho trasportato nel Tuono D per terza minore.

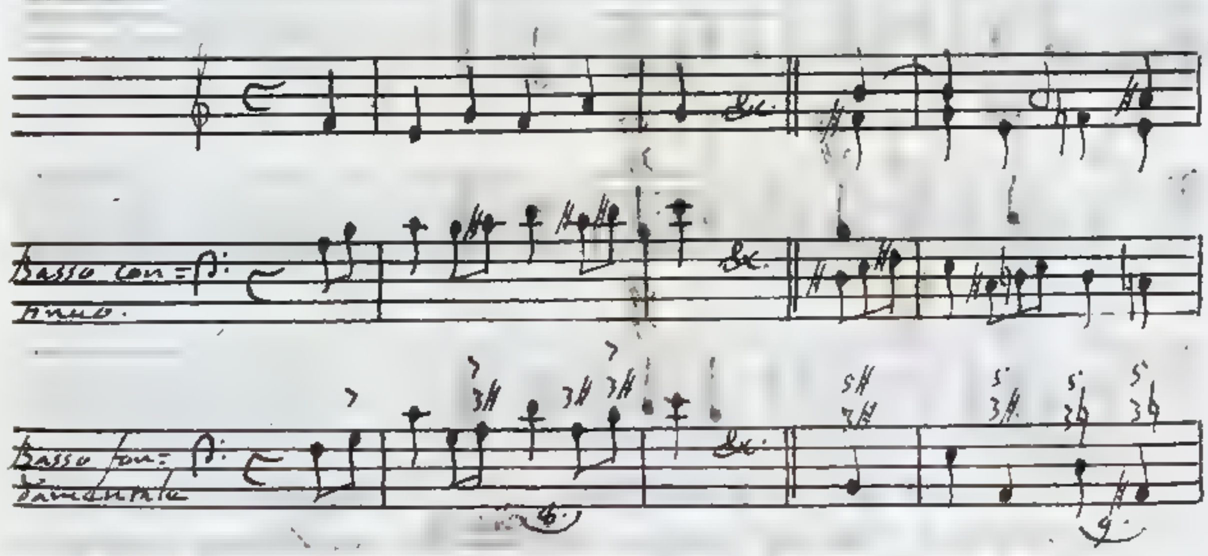
È lecito parimente nel passaggio 2. il considerare l'accompagnamento antecedente $A^{5}_{3\sharp}$ come artificiale del Tuono E per terza minore, purché la sesta corda artificiale C♯ sia preceduta dalla settima artificiale D♯. In questa ipotesi il nostro passaggio si trasferisce dal Tuono E per terza minore al Tuono simile A. Veggasi l'esempio, in cui pongo in opera il passaggio derivato $C\sharp^{6}_{3}\ B^{6\sharp}_{4}$ in cambio del fondamentale $A^{5}_{3\sharp}\ E^{5}_{3\sharp}$.

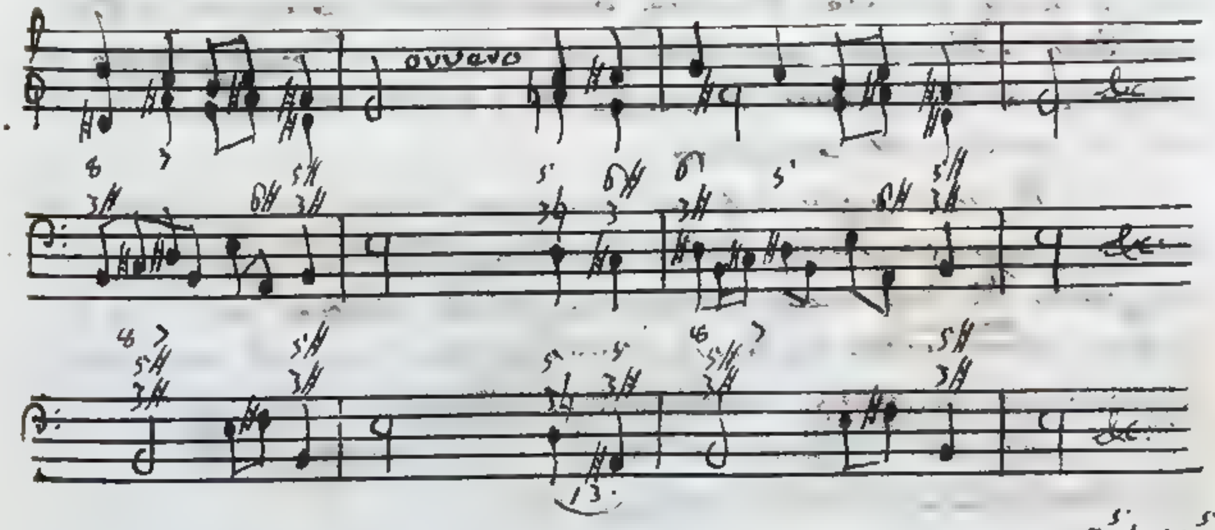


5. $D\,3\sharp\ A\,3\sharp$, 8. $D^{5}_{3}\ A\,3\sharp$, 9. $D^{5}_{3}\ A\sharp\,3\sharp$, 10. $D\,3\sharp\ A\sharp\,3\sharp$, 13. $D^{5}_{3}\ A\sharp^{5}_{3\sharp}$, 14. $D^{5}_{3\sharp}\ A\sharp^{5}_{3\sharp}$. L'accompagnamento $D^{5}_{3\sharp}$ nel passaggio 5. appartiene artificialmente al Tuono A per terza minore. Una doppia figura può fare l'accordo susseguente $A^{5}_{3\sharp}$, cioè a dire di artificiale o del Tuono D per terza minore, o del Tuono simile E. Sotto quest'ultimo aspetto io l'ho introdotto nell'esempio, che propongo, in cui per rendere ragionevole l'uso della sesta corda artificiali F♯, C♯ dei Tuoni minori A, E, faccio che ad essa succedano le settime corde artificiali G♯, D♯.



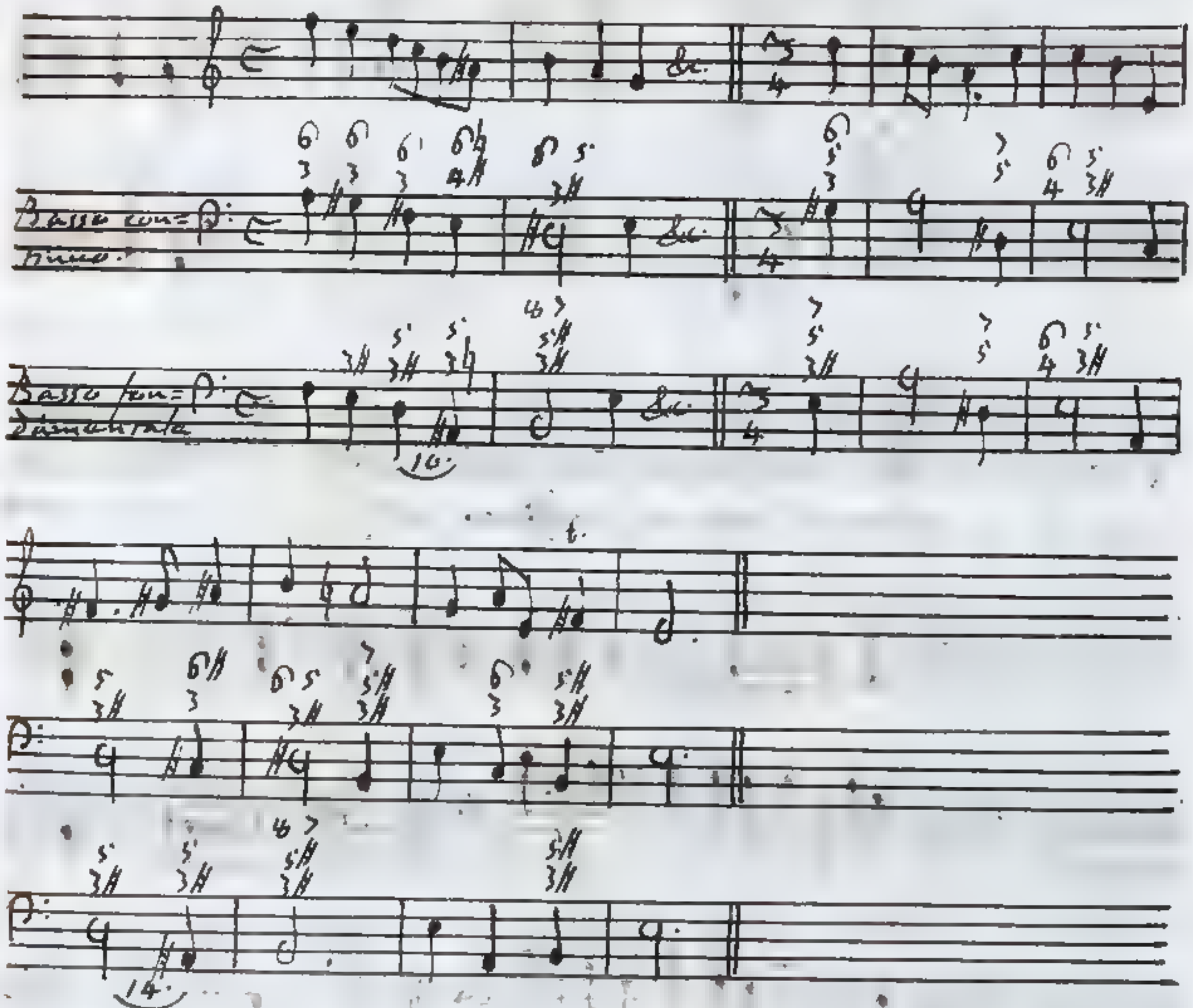
Quando si contenera i nostri passaggi una modulazione da Tuono a Tuono, l'accordo A $^{5}_{3\#}$ del passaggio 4. D $^{5}_{3}$ A $^{5}_{3\#}$ dee artificialmente attribuirsi o al Tuono maggiore G, o al Tuono minore e, e siccome tale io l'adopro nell'esempio seguente.





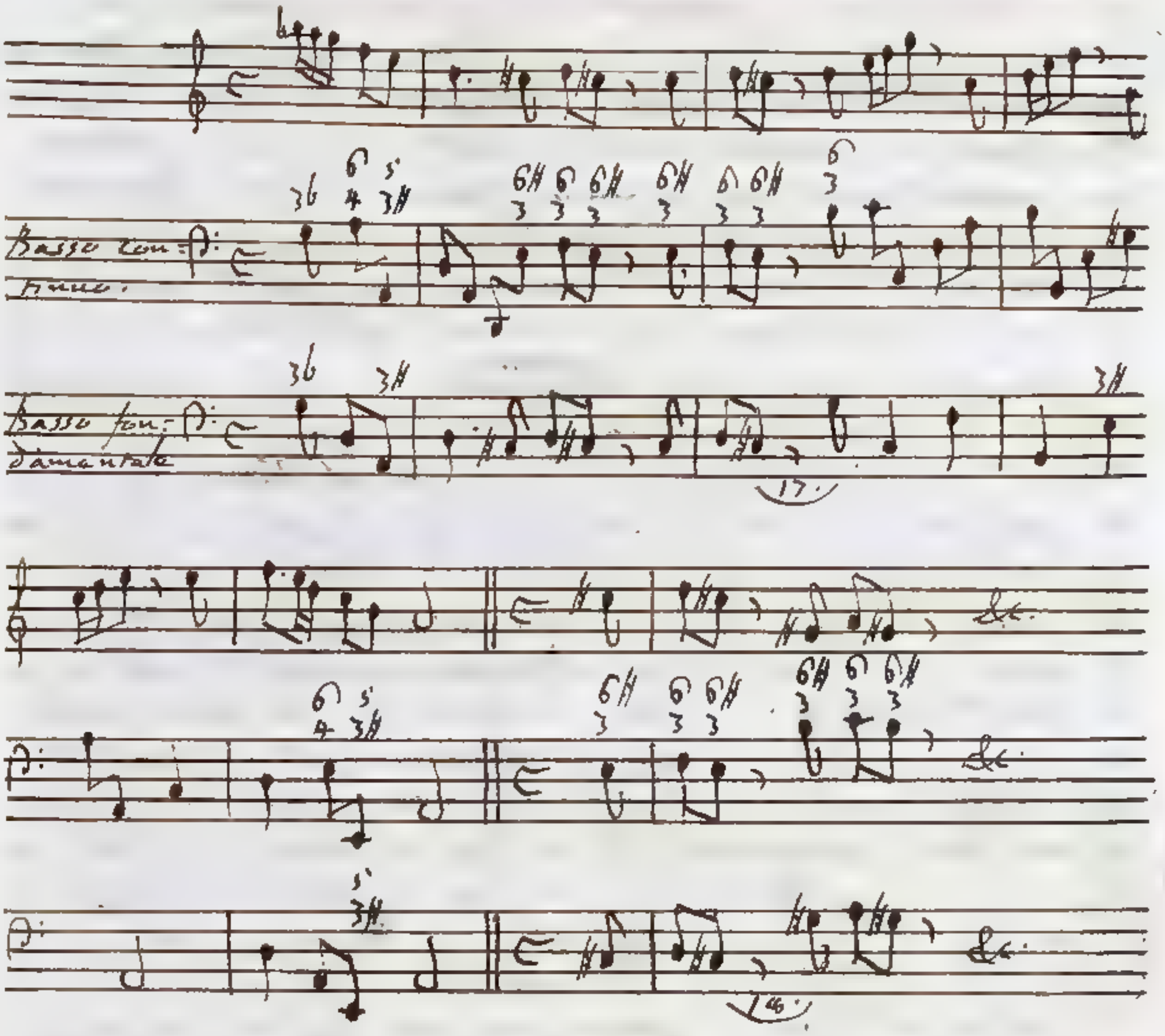
Il secondo esempio contiene i passaggi 9. D $^{5}_{3\natural}$ A $^{5}_{\#3\natural}$, 13.

13. $D\,{}^{5}_{3}\natural$ $A\sharp\,{}^{5}_{3}\sharp$, e gli esempj terzo, e quarto dimostrano qualmente si possano usare i passaggi 10. $D\,{}^{5}_{3}\sharp$ $A\sharp\,{}^{5}_{3}\natural$, 14. $D\,{}^{5}_{3}\sharp$ $A\sharp\,{}^{5}_{3}\sharp$. In vece dei passaggi fondamentali io mi servo dei derivati $7\sharp\,{}^{6}_{3}$ $a\,{}^{6\sharp}_{4\sharp}$, $D\,{}^{5}_{3}\sharp$ $C\sharp\,{}^{6\sharp}_{3}$.



17. $C\sharp\,{}^{5}_{3}$ $G\,{}^{5}_{3}$, 14. $C\sharp\,{}^{5}_{3}$ $G\sharp\,{}^{5}_{3}$. Il passaggio 17. contiene l'imperfezione, che la Quinta ~~diminuita~~ minore nell'accompagnamento antecedente diviene base del conseguente. Per renderlo adunque tollerabile, ho tralasciato nel primo esempio a due parti il suono G, onde il notato difetto non si palesi all'orecchio.

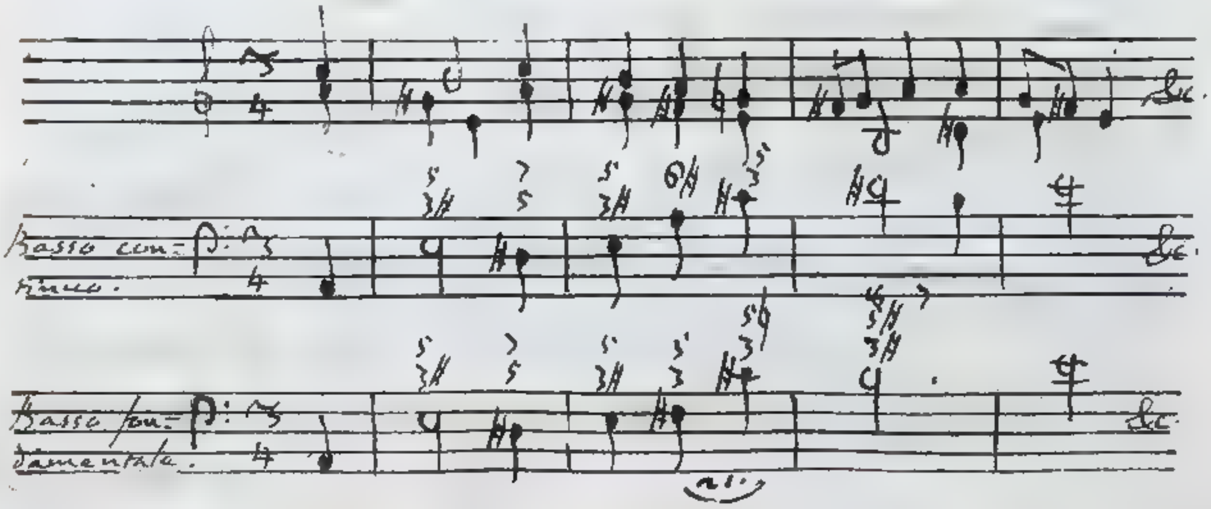
Il passaggio 14. è immune dalla mentovata inversa preparazione della Quinta ~~diminuita~~ minore, ma è poi composto di due accompagnamenti di Terza minore, e Quinta ~~diminuita~~ minore. Faccio vedere nel secondo esempio qualmente si possa raddolcire, sostituendo agli accordi fondamentali i derivati $C\,{}^{6\sharp}_{3}$ $B\,{}^{6\sharp}_{3}$, ai Bassi dei quali due consonanze vere rispondono.



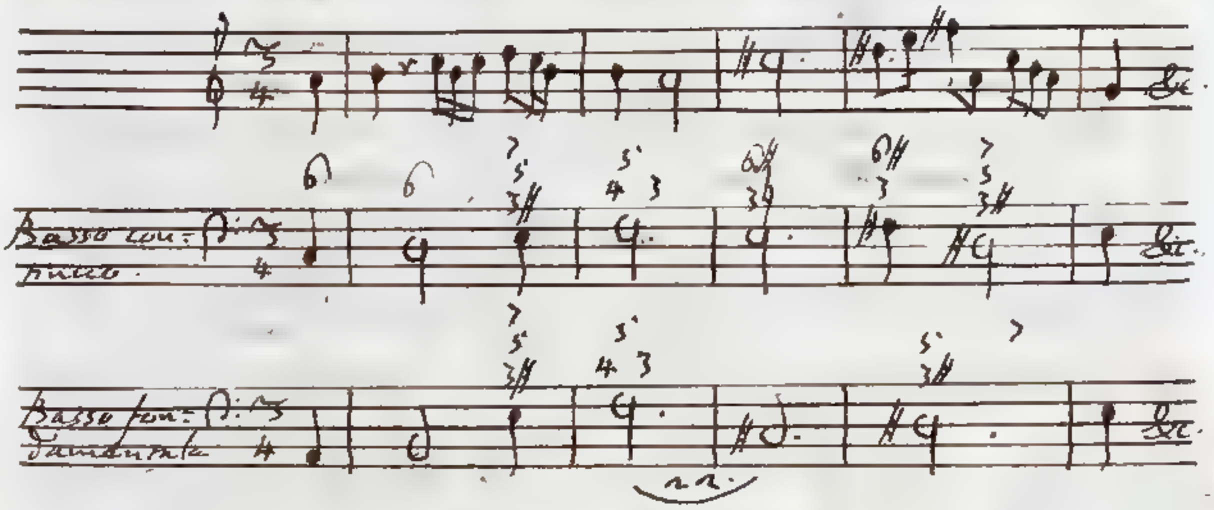
Sotto l'aspetto più semplice ho posto in opera il passaggio 16. C♯$^5_3$ G♯$^5_3$, che dee contenere cangiamento di Tuono, attribuendo l'accordo antecedente C♯$^5_3$ al Tuono D, ed il conseguente G♯$^5_3$ al Tuono A ambedue per Terza minore. Può ancora l'accompagnamento antecedente comparire al Tuono E per Terza minore, ed in tale supposizione si fa transito dal Tuono minore E al parimente minore A. Questa modulazione per altro riesce assai ricercata; imperciocché servendo soltanto la sesta corda artificiale C♯ per evitare la Seconda superflua, che ci è fra la sesta corda naturale C, e la settima artificiale D♯, e non essendo richiesta dall'accordo conseguente di veruna Cadenza, l'orecchio non si aspetta, che a C♯ succeda una mutazione di Tuono.

21. F♯$^5_3$ C♯$^5_3$, 22. F$^5_3$ C♯$^5_3$. Non dee ammettersi il passaggio 21. pel Canone quinto, se l'accompagnamento

guamento antecedente è fondato sulla quarta corda artificiale F♯ del Tuono C per Terza maggiore. Benché supponendo F♯ sesta corda artificiale del Tuono A per Terza minore, nessun Canone proibisca il nostro passaggio, nulladimeno non ci vuole poca industria per rendarlo sufficientemente aggradevole. Se la sesta corda artificiale F♯ si ha da usar con ragione, fa di nopo che ad essa preceda la settima artificiale G♯. Alli accordo F♯$^5_3$ di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore succede il simile C♯$^5_3$, il quale in figura di artificiale può competere e al Tuono minore D, e al Tuono minore E, e al Tuono maggiore G. La prima ipotesi richiede, che si passi a D$^5_3$♮, il che colpisce molto l'orecchio per la memoria ancor fresca del suono F♯. La seconda ipotesi esige, che da C♯$^5_3$ si faccia transito ad un accordo contenente la settima corda artificiale D♯ del Tuono minore E; e finalmente la terza ipotesi ci obbliga ad effettuare la Cadenza C♯$^5_3$ D$^5_3$♯ dalla quarta corda artificiale alla quinta del Tuono G per Terza maggiore. Il seguente esempio pone sotto gli occhi una delle maniere più naturali di introdurre in Musica il passaggio F♯$^5_3$ C♯$^5_3$, il di cui accordo conseguente si adopra siccome artificialmente proprio del Tuono minore E. Osservi chi legge, che per via più raddolcire il nostro passaggio, tralascio nell'accompagnamento antecedente F♯$^5_3$ la Quinta ~~diminuita~~ minore C, ed ho cura che i movimenti delle parti siano eleganti. Faccia ancora la riflessione, che l'accordo antecedente F♯$^5_3$ può nell'esempio che reco attribuirsi al Tuono minore E, ed in tale supposizione il transito da Tuono a Tuono si fa dopo la Cadenza D♯$^5_3$ E$^5_3$♯ dalla quarta corda artificiale alla quinta.



Se col mezzo del passaggio 22. D^{5}_{3} $C\sharp^{5}_{3}$ si ha da cangiar Tuono, fa di uopo usare l'accompagnamento conseguente come artificialmente proprio del Tuono E per Terza minore, o del Tuono G per Terza maggiore. Premessa una Cadenza dalla quarta alla quinta corda del Tuono B derivato dal Tuono minore A, passo mediante l'accompagnamento $E^{6\sharp}_{3}$ al Tuono E per Terza minore nell'esempio, che sottopongo al giudizio di chi legge.



§. 5. I passaggi di Quinta all'insù, di cui ho recati gli esempj, meritano di essere adoprati più o meno parcamente, conforme l'indole loro richiede. Si dia ai rimanenti pressochè tutti un assoluto bando dalle musiche composizioni.

3. $A\sharp^{5}_{3\natural}$ $E^{5}_{3\sharp}$, 4. $A\sharp^{5}_{3\sharp}$ $E^{5}_{3\sharp}$. Sono dichiarati illeciti dal Canone quinto.

6. $D\sharp^{5}_{3\natural}$ $A^{5}_{3\sharp}$, 7. $D\sharp^{5}_{3\sharp}$ $A^{5}_{3\sharp}$, 11. $D\sharp^{5}_{3\natural}$ $A\sharp^{5}_{3\natural}$, 12. $D\sharp^{5}_{3\sharp}$ $A\sharp^{5}_{3\natural}$, 15. $D\sharp^{5}_{3\natural}$ $A\sharp^{5}_{3\sharp}$, 16. $D\sharp^{5}_{3\sharp}$ $A\sharp^{5}_{3\sharp}$. Lo stesso Canone quinto esclude i sovrascritti passaggi, l'accordo antecedente dei quali è fondato sulla quarta corda artificiale D♯ del Tuono A per Terza minore.

19. $C^{5\sharp}_{3}$ $G\natural^{5\sharp}_{3}$ dichiarato vizioso dal Canone terzo.

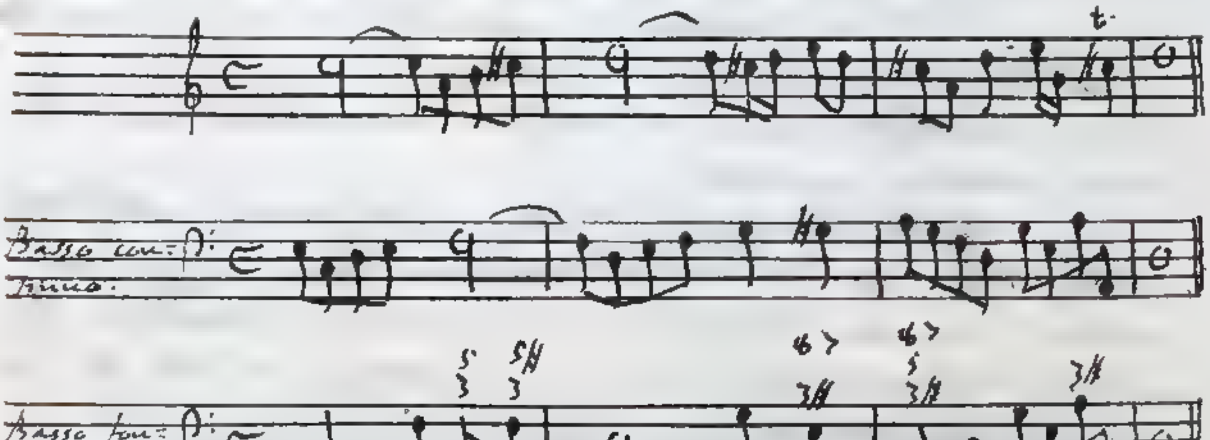
20. $D^{5\sharp}_{3}$ $C\natural^{5\sharp}_{3}$. Il citato Canone terzo rigetta il passaggio 20.

23. $G^{5\sharp}_{3}$ $D\natural^{5}_{3}$, 24. $G^{5\sharp}_{3}$ $D\natural^{5}_{3\sharp}$, 25. $G^{5\sharp}_{3}$ $D\sharp^{5}_{3\natural}$, 26. $G^{5\sharp}_{3}$ $D\sharp^{5}_{3\sharp}$. Tutti questi quattro passaggi meritano di essere disapprovati pel Canone terzo; i due primi, perchè nel conse-

guente

quarta accompagnamento non si trova nè E, nè D#;
i due ultimi, perchè quantunque l'accordo conseguen-
te, che si suppone appartenere al Tuono A per Terza
minore, comprenda D#, che nell'antecedente forma
Quinta superflua, questa dilazione di ascendere in E
accompagnata da una modulazione dal Tuono E al
Tuono A ambi minori non può tollerarsi.

27. $B3^{5}\,7\,3^{5\#}$, 28. $B3^{5\#}\,7\flat3^{5}$, 29. $B3\#\,7\,3^{5\#}$, 30. $B3\#\,7\flat3^{5\#}$,
31. $B6^{5}\,7\,3^{5\#}$. Il passaggio 27. $B3^{5}\,7\,3^{5\#}$ è simile al
$7\#3^{5}$ $C3^{5\#}$, del quale ho parlato Cap. 5., § 5., se non che
questo si è considerato appartenere intieramente al Tuono
A per Terza minore, e quello si suppone che si trasferis-
ca dal Tuono maggiore C, o dal Tuono minore A al
Tuono minore D. Ora se nel luogo citato appena ho
permesso un parchissimo uso del passaggio $7\#3^{5}$ $C3^{5\#}$ spet-
tante al Tuono A per Terza minore, io sarei inclinato
a condannar totalmente il passaggio $B3^{5}\,7\,3^{5\#}$ nella ipotesi
che contenga mutazione di Tuono. Egli è vero per altro
che essendo l'accordo $B3^{5}$ comune ai due Tuoni o natu-
ralmente, o artificialmente, può benissimo l'orecchio
attribuire l'intiero passaggio 27. $B3^{5}\,7\,3^{5\#}$ al Tuono D
per Terza minore. Si esamini da chi legge il seguen-
te esempio, nel quale riuscirebbe intollerabile il



Basso fondamentale rispettivamente al passaggio 27.
Avendo mira al Basso continuo, l'accompagnamento
$7\,4^{6}$ derivato dal fondamentale $B3^{5}$ si adopra in tempo
buono di spezzatura, e l'accompagnamento $7\,3^{5\#}$ in
tempo cattivo, onde poco si paragonino insieme, e si

sentano

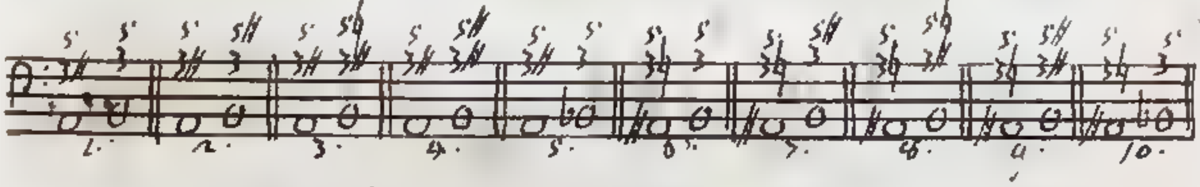
sentano alla sfuggita. Di più il Basso sotto la nota B, C# non batte, il che giova perchè meno distintamente al Basso stesso si riferiscano. Si aggiunga che la nota B può come si suol dire, passar per cattiva, il che significa non esiger essa mutazione nel Basso fondamentale. Ecco pertanto la maniera, colla quale si deggiono adoprare certi passaggi più crudi, quando anche in figura di passaggi si vogliano considerare.

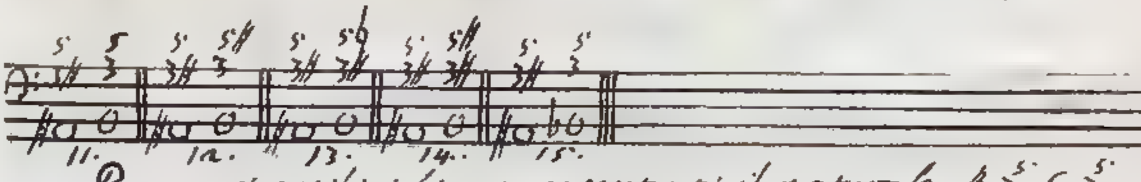
Il suono F# avente luogo nell'accordo antecedente $B^{5\sharp}_{3}$ del passaggio 28. $B^{5\sharp}_{3}\ G\natural^{5\sharp}_{3}$ rende talmente amara la Quinta superflua, che si riferisca alla base G dall'accordo conseguente $G^{5\sharp}_{3}$, ch'io giudico affatto inetto per la Musica il nostro passaggio.

I passaggi 29. $B^{5\natural}_{3\sharp}\ G\natural^{5\sharp}_{3}$, 30. $B^{5\sharp}_{3\sharp}\ G\natural^{5\sharp}_{3}$ sono dichiarati illeciti dal Canone quinto, ed il 31. $B\flat^{5}_{3}\ G^{5\sharp}_{3}$ dal Canone sesto nella ipotesi che l'accompagnamento antecedente si adopri come artifiziale del Tuono A per Terza minore. Se il predetto accompagnamento spettasse al Tuono maggiore G, o al Tuono minore D, il passaggio 31. sarebbe totalmente simile al passaggio $G^{5}_{3}\ C^{5\sharp}_{3}$, di cui ho fatto parola nel §4 del Cap. 5. mettendolo nel numero di quelli, che non tanto di rado si pongono in uso.

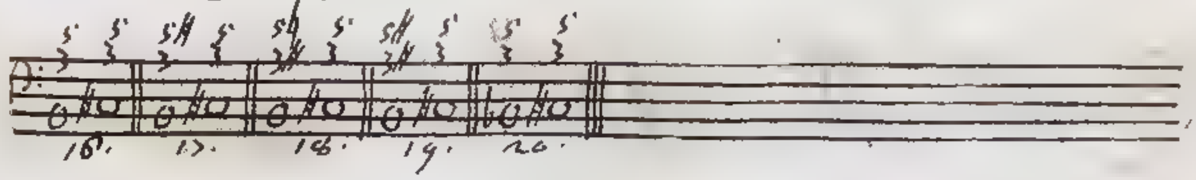
§. 6. Richiede il buon ordine, che si proceda all'esame dei passaggi ascendenti per una Seconda, i quali intanto si rasteriscono da Tuono a Tuono, in quanto ciò viene dalle corde artifiziali manifestato.

Passaggi artifiziali rappresentanti il naturale $A^{5}_{3}\ B^{5}_{3}$.

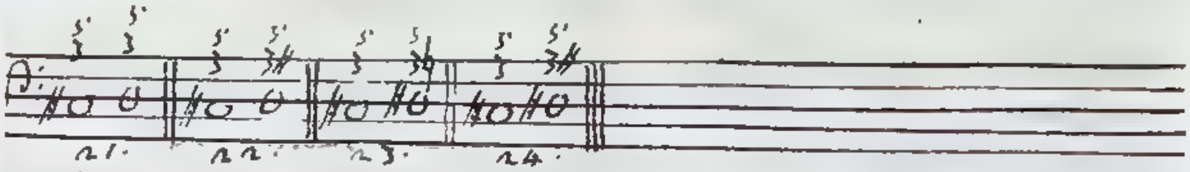




Passaggi artifiziali rappresentanti il naturale $B^{5}_{3}\ C^{5}_{3}$.

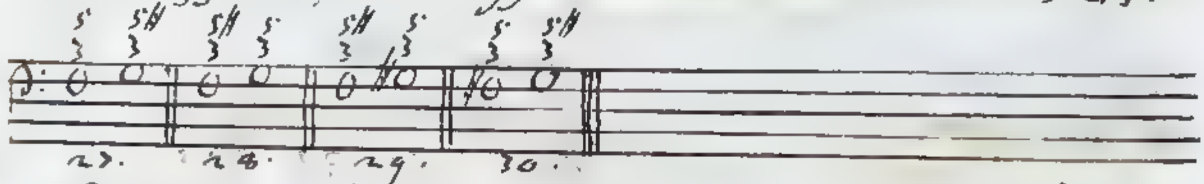


Passaggi artificiali rappresentanti il naturale C$^5_3$ D$^5_3$.

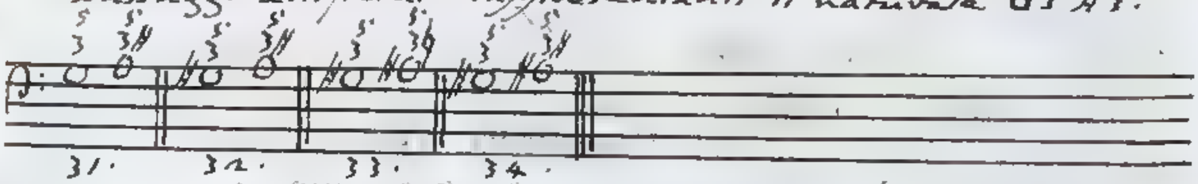


Passaggi artificiali rappresentanti il naturale C$^5_3$ 7$^5_3$.

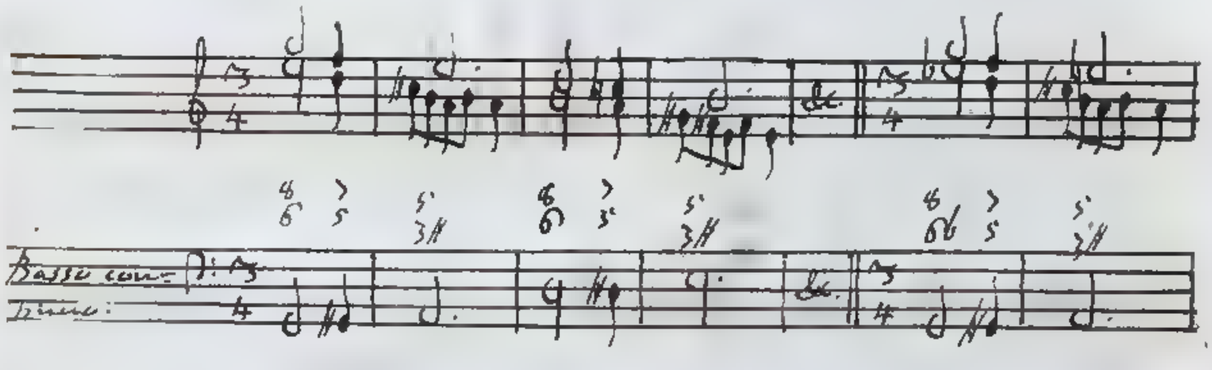
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale 7$^5_3$ G$^5_3$.

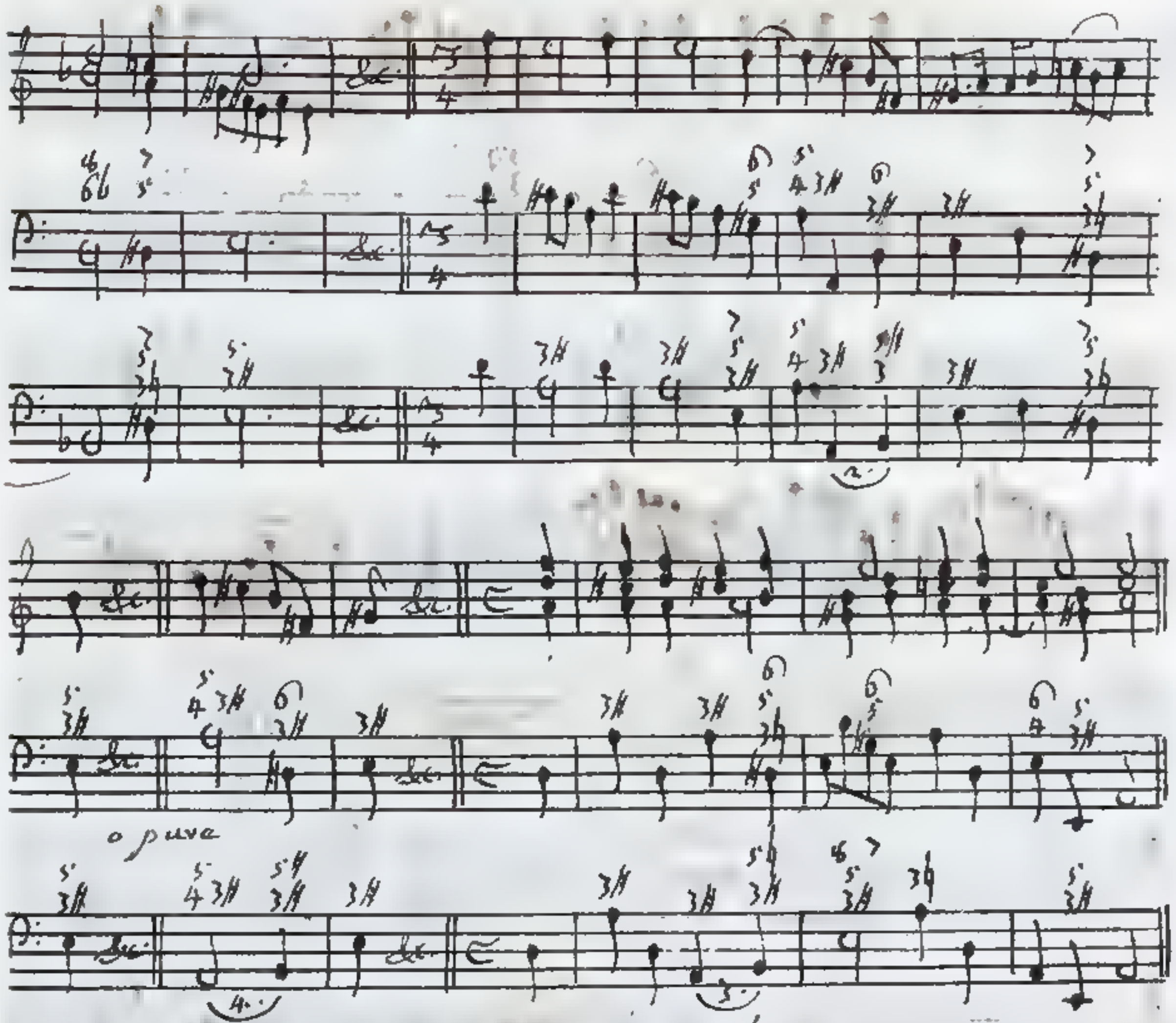


Passaggi artificiali rappresentanti il naturale G$^5_3$ A$^5_3$.

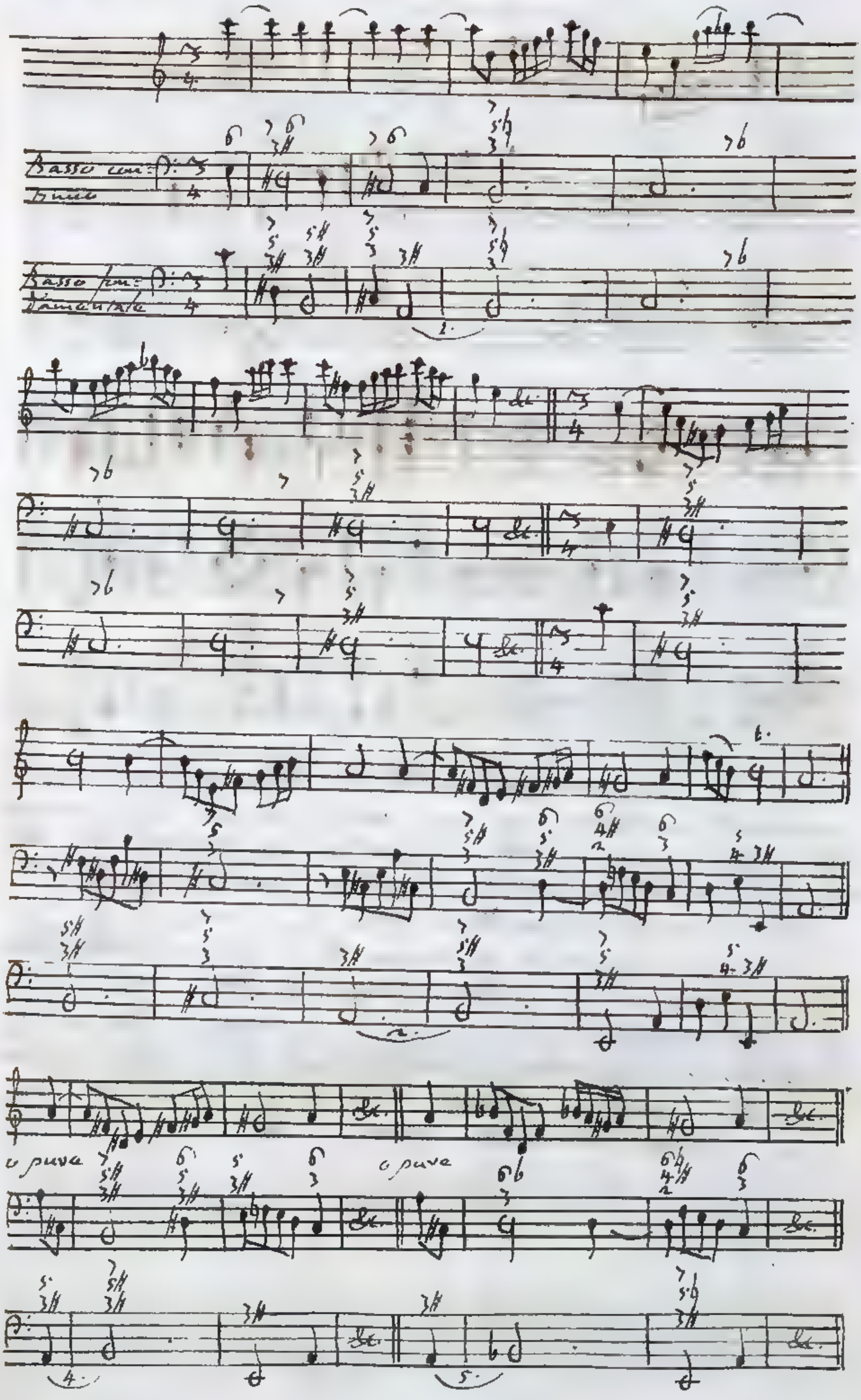


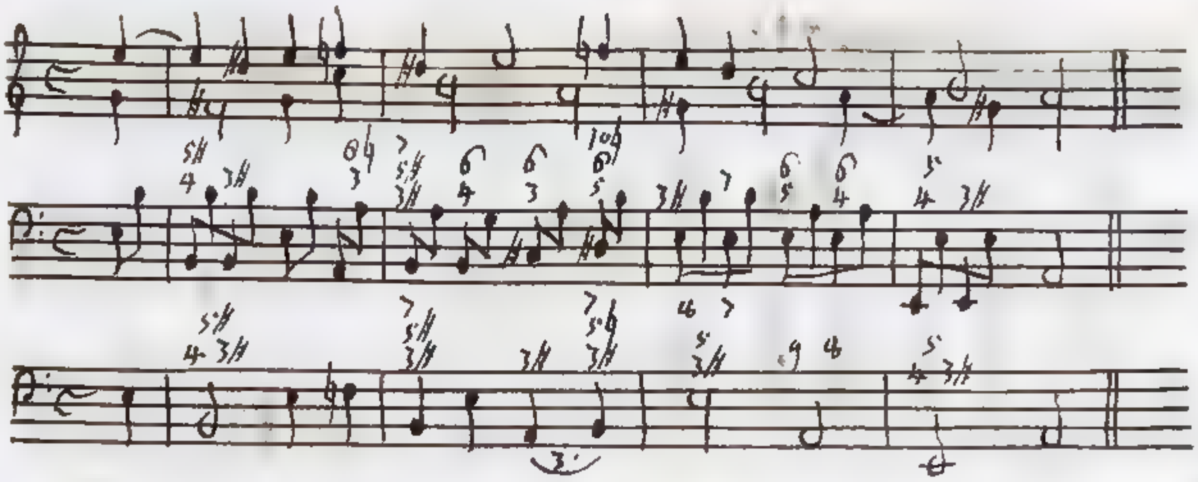
1. A$^5_{3\sharp}$ B$^5_3$, 2. A$^5_{3\sharp}$ B$^{5\sharp}_3$, 3. A$^5_{3\sharp}$ B$^{5\flat}_{3\sharp}$, 4. A$^5_{3\sharp}$ B$^{5\sharp}_{3\sharp}$, 5. A$^5_{3\sharp}$ B6$^5_3$. In tutti questi passaggi l'accompagnamento A$^5_{3\sharp}$ può artificialmente competere o al Tuono minore D, o al Tuono minore E. La prima figura è più confacente; perchè terminando tra Cadenza in A$^5_{3\sharp}$, si può con maggior libertà far transito al conseguente accompagnamento. Precederanno gli esempj, nei quali A$^5_{3\sharp}$ apparterrà al Tuono D per Terza minore; indi seguiranno quelli, in cui lo stesso accordo si attribuisca al Tuono minore E.



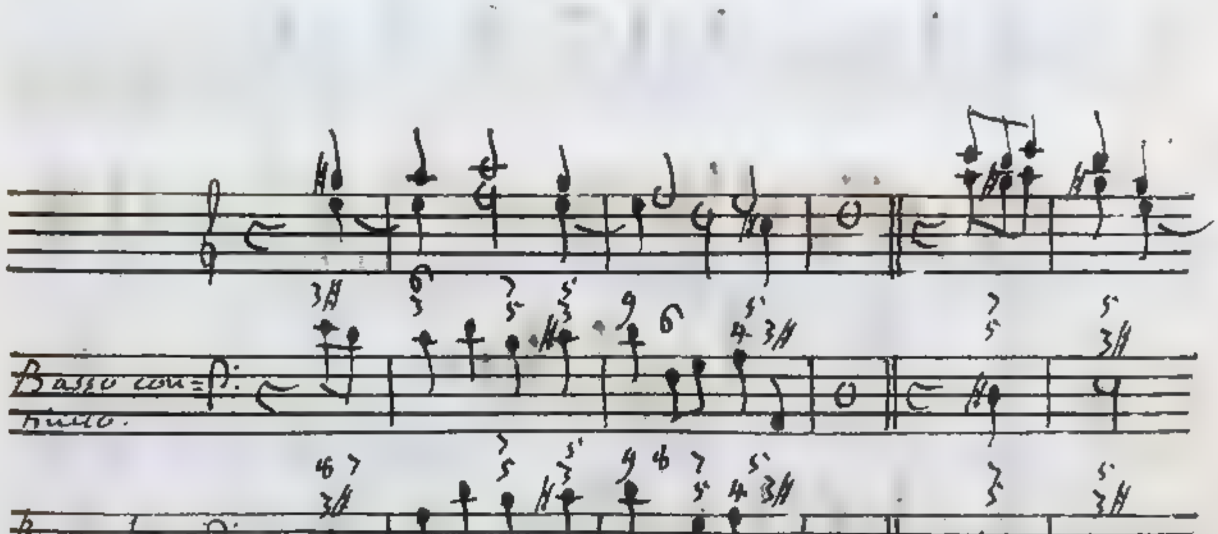


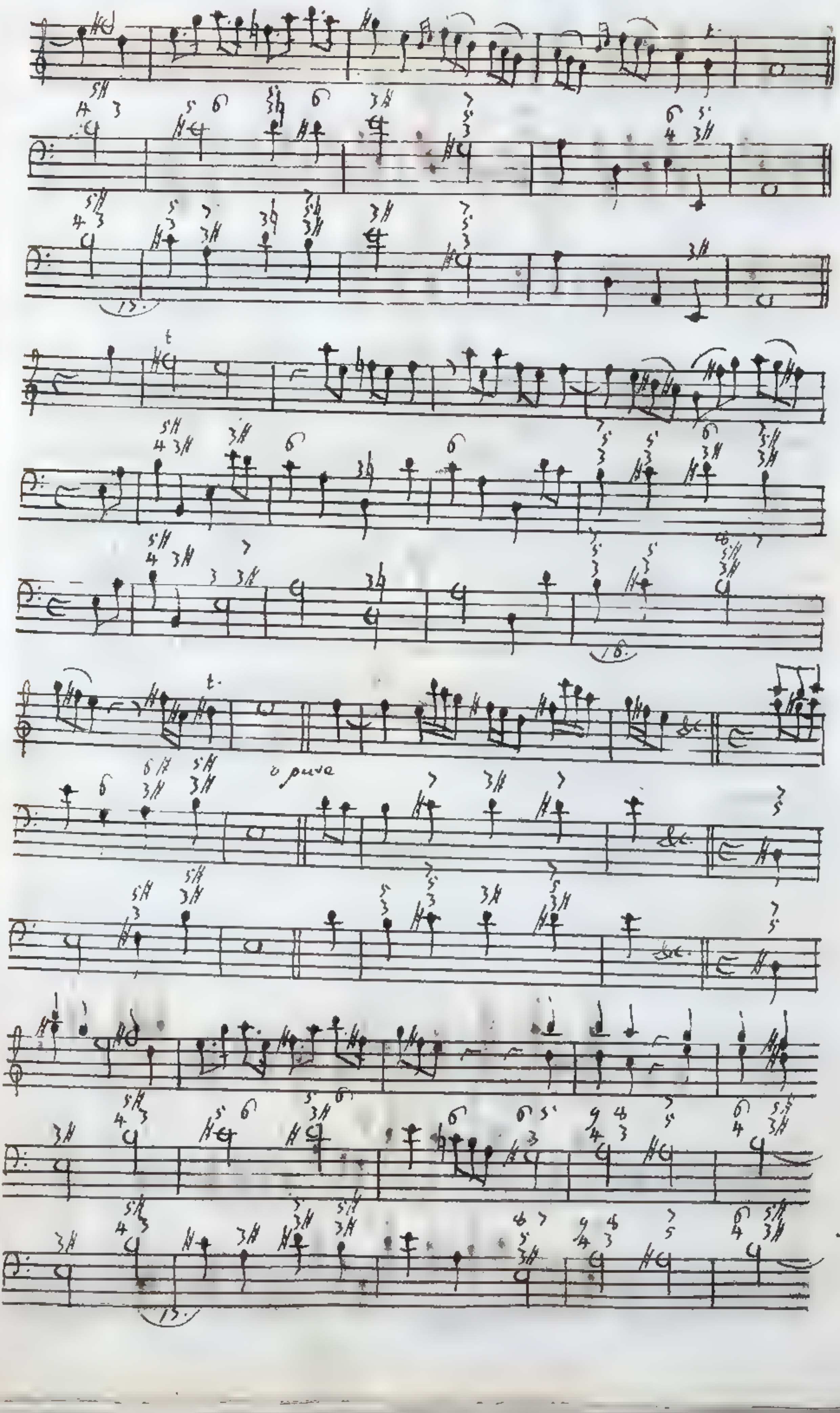
Se nel passaggio 3. A$^{5}_{3\sharp}$ B$^{5\flat}_{3\sharp}$, l'accompagnamento antecedente A$^{5}_{3\sharp}$ si usa come artifiziale del Tuono minore e, il conseguente B$^{5\flat}_{3\sharp}$ artifizialmente proprio del Tuono minore A riesca assai risentito; perchè sendo 7♯ corda naturale del predetto Tuono e, il suono 7 giunge nuovo, ed accresce l'amarezza della Quinta ~~diminuita~~ minore B 7, e molto più della Terza diminuita D♯ 7. Nell'esempio, che contiene il passaggio 3., faccio prima sentire il suono 7 in qualità di artifiziale del Tuono minore e, onde avvezzato ad esso l'orecchio, lo ascolti con meno ripugnanza nell'accordo B$^{5\flat}_{3\sharp}$.

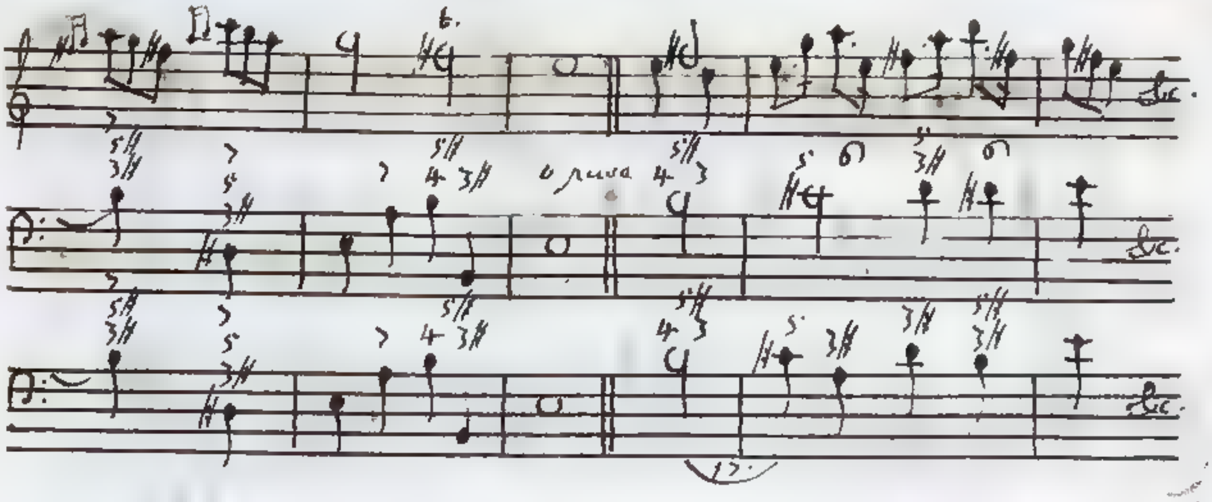

Basso con:
Basso fon:
o pure
o pure



16. $B\,^{5}_{3}$, $C\sharp\,^{5}_{3}$, 17. $B\,^{5\sharp}_{3}$, $C\sharp\,^{5}_{3}$. L'accompagnamento conseguente $C\sharp\,^{5}_{3}$ ci è permesso di attribuirlo in ambo i passaggi ai Tuoni minori D, E, o al Tuono maggiore G. Più congruamente il detto accompagnamento si assegna al Tuono minore D, e meno congruamente ai Tuoni E minore, G maggiore nel passaggio 16., ed il contrario succede nel passaggio 17. La cagione di ciò dipende dagli accordi antecedenti $B\,^{5}_{3}$, $B\,^{5\sharp}_{3}$, nel primo de' quali c'entra 7 naturalmente spettante al Tuono minore D, e nel secondo 7♯ naturalmente spettante ai Tuoni E minore, G maggiore. Comincio dagli esempj, nei quali $C\sharp\,^{5}_{3}$ si adopra come proprio del Tuono D per Terza minore, e proseguisco con quelli, che li usano come spettante ai Tuoni E minore, G maggiore.

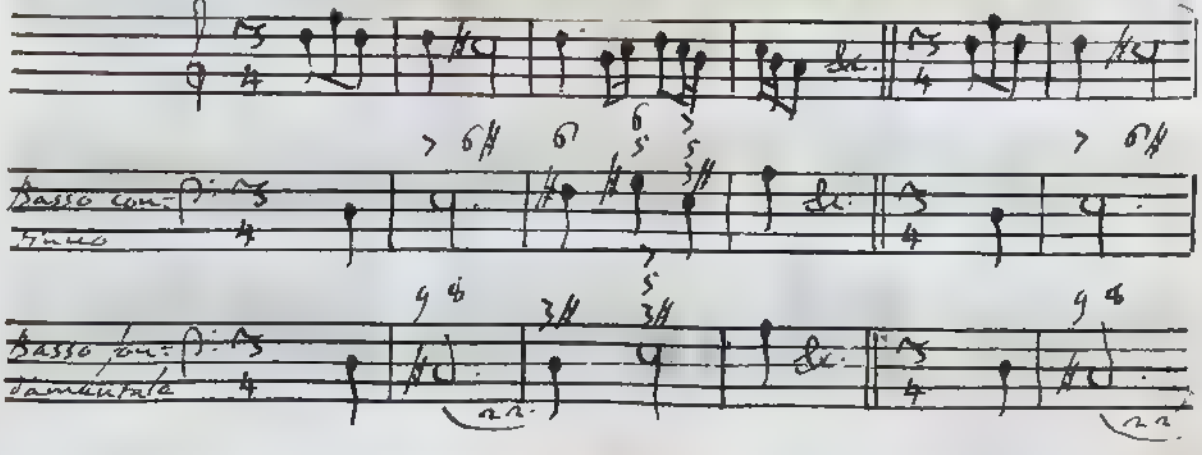


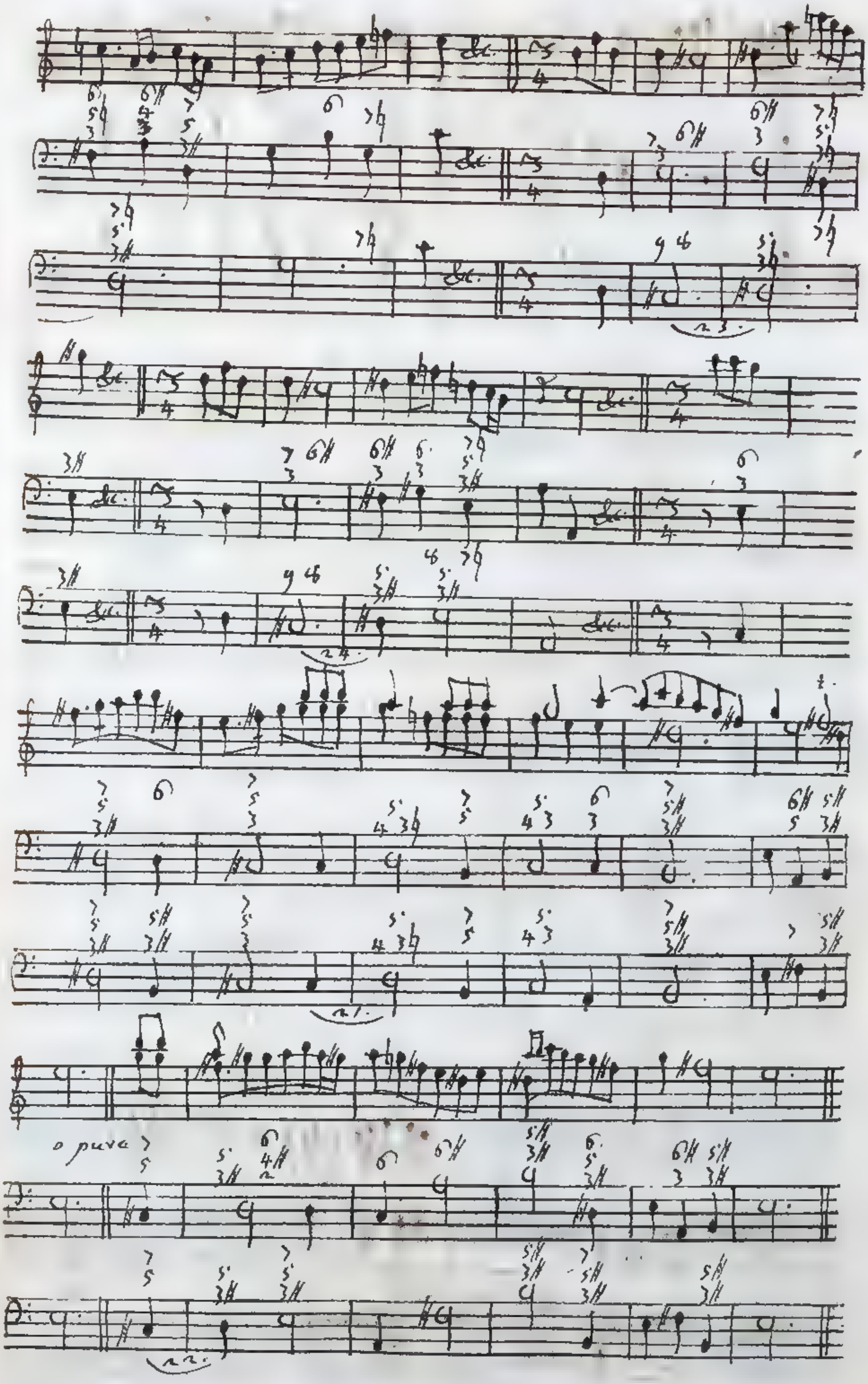

15.
16.
o pure
&c.
&c.
&c.
15.

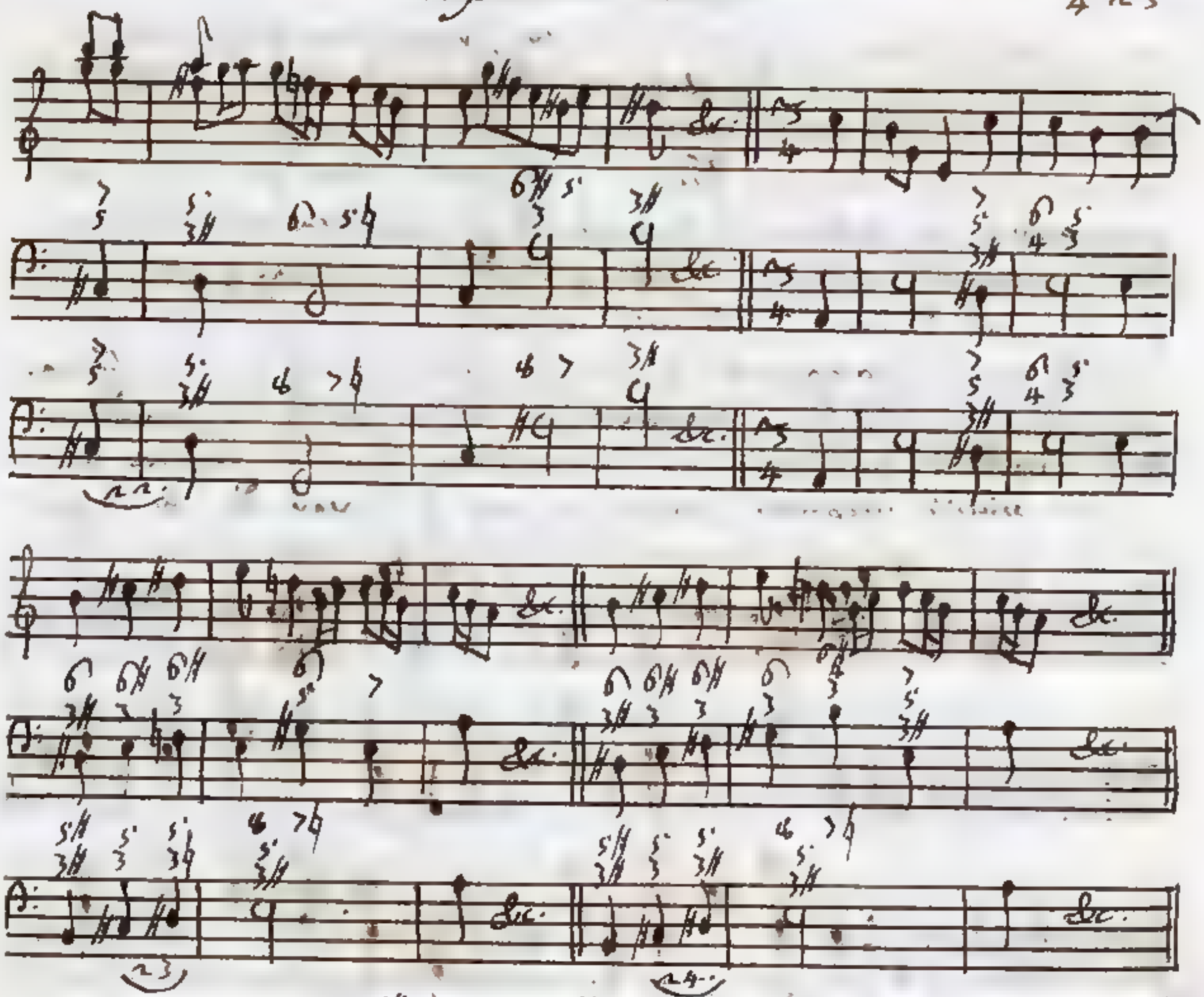


n1. C♯$^{5}_{3}$ D$^{5}_{3}$, n2. C♯$^{5}_{3}$ D$^{5}_{3♯}$, n3. C♯$^{5}_{3}$ D♯$^{5}_{3♮}$, n4. C♯$^{5}_{3}$ D♯$^{5}_{3♯}$.

Dovendo i nostri passaggi modulare da Tuono a Tuono, l'accordo C♯$^{5}_{3}$ nel passaggio n1. non può attribuirsi al Tuono minore D; perchè competendo allo stesso Tuono anche l'accordo D$^{5}_{3}$, il detto passaggio non sarebbe transito da Tuono a Tuono. Basta dunque che nel mentovato passaggio l'accompagnamento antecedente possa assegnarsi artifizialmente al Tuono E per Terza minore. Nei rimanenti passaggi n2. n3. n4. ci è concesso di considerare l'accordo C♯$^{5}_{3}$ come artifiziale o del Tuono D, o del Tuono E amendue per Terza minore. Il porre in opera esso accompagnamento come artifiziale del Tuono G per Terza maggiore si opporrebbe al Canone quinto rispettivamente ai passaggi n1. n3. n4., ed in riguardo al passaggio n2. esigerebbe, che l'accordo conseguente D$^{5}_{3♯}$ si usasse in qualità di naturale del predetto Tuono G, e per conseguenza non si facesse transito da Tuono a Tuono contro ciò che si suppone nel presente Capitolo. Nei sottoposti esempj gli accordi componenti i nostri passaggi prenderanno tutti quegli aspetti, che a loro possono convenire lecitamente.



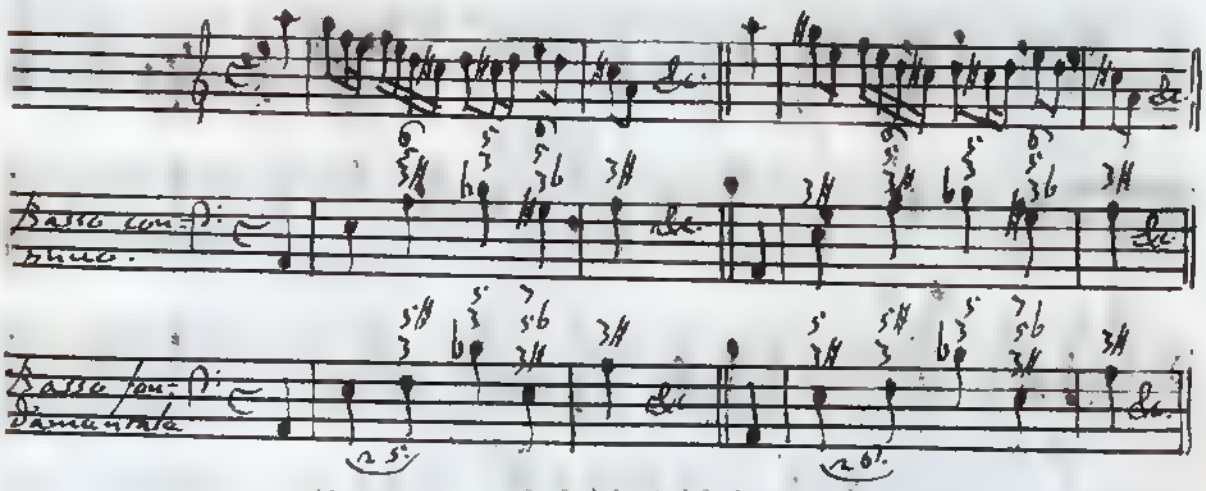

o pure



25. $A^{5}_{3}\,F^{5\sharp}_{3}$, 26. $A^{5}_{3\sharp}\,F^{5\sharp}_{3}$. Si possono questi due passaggi talvolta usare nella seguente maniera. L'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta superflua, che ha luogo in essi passaggi, ama di essere preparato. Si ottiene ciò in doppia forma, qualora l'uno o l'altro dei due suoni, che si riferiscono in Quinta superflua, è contenuto nel precedente accordo. Dall'accompagnamento esempigrazia $A^{6}_{3\sharp}$ derivato dal fondamentale $F^{5\sharp}_{3}$ si ricaveranno le due preparazioni $A^{5\,6}_{3\sharp}$, $B\flat^{5}_{3}\,A^{6}_{3\sharp}$, la prima delle quali è più perfetta della seconda; perchè si apparecchia il suono C♯, che cagiona l'amarezza dell'accordo $A^{6}_{3\sharp}$. Anche la seconda per altro, benchè meno squisita, dispone l'orecchio a tollerare l'aggregato dei suoni C♯ F, introducendo primieramente F come Quinta di B♭, e facendo poscia che questo suono divenga Quarta diminuita di C♯. Negli esempj a due parti dei passaggi 25. e 26. io effettuo in qualche modo la seconda preparazione, toccando prima la Sesta minore, ed indi la Terza maggiore dell'accordo $A^{6}_{3\sharp}$.

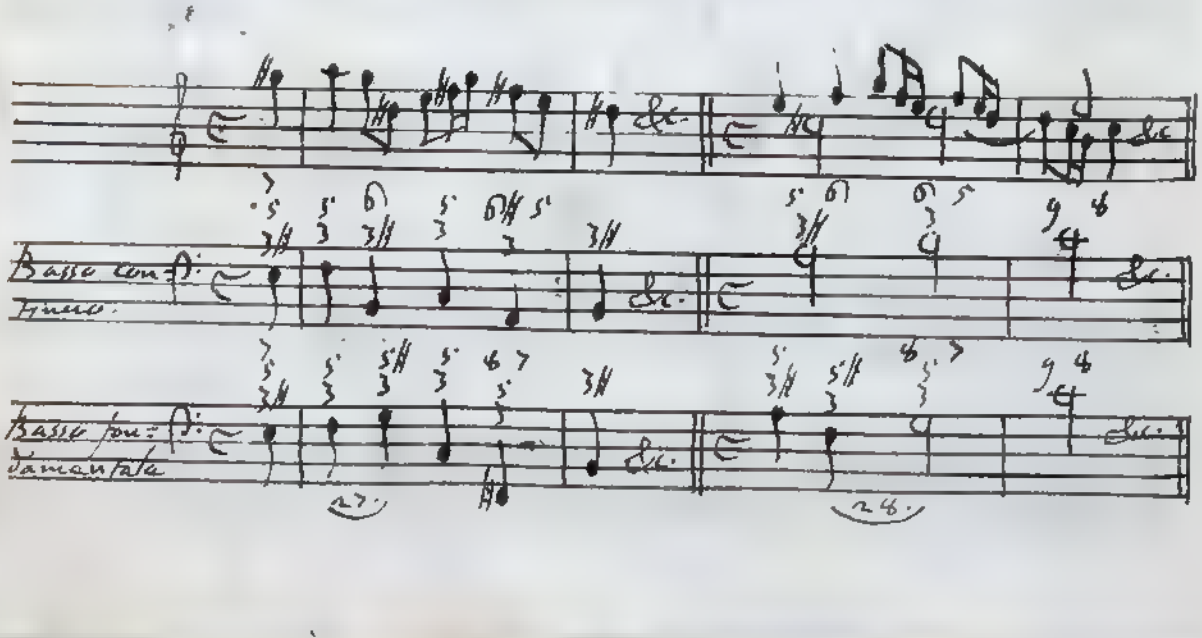
Se

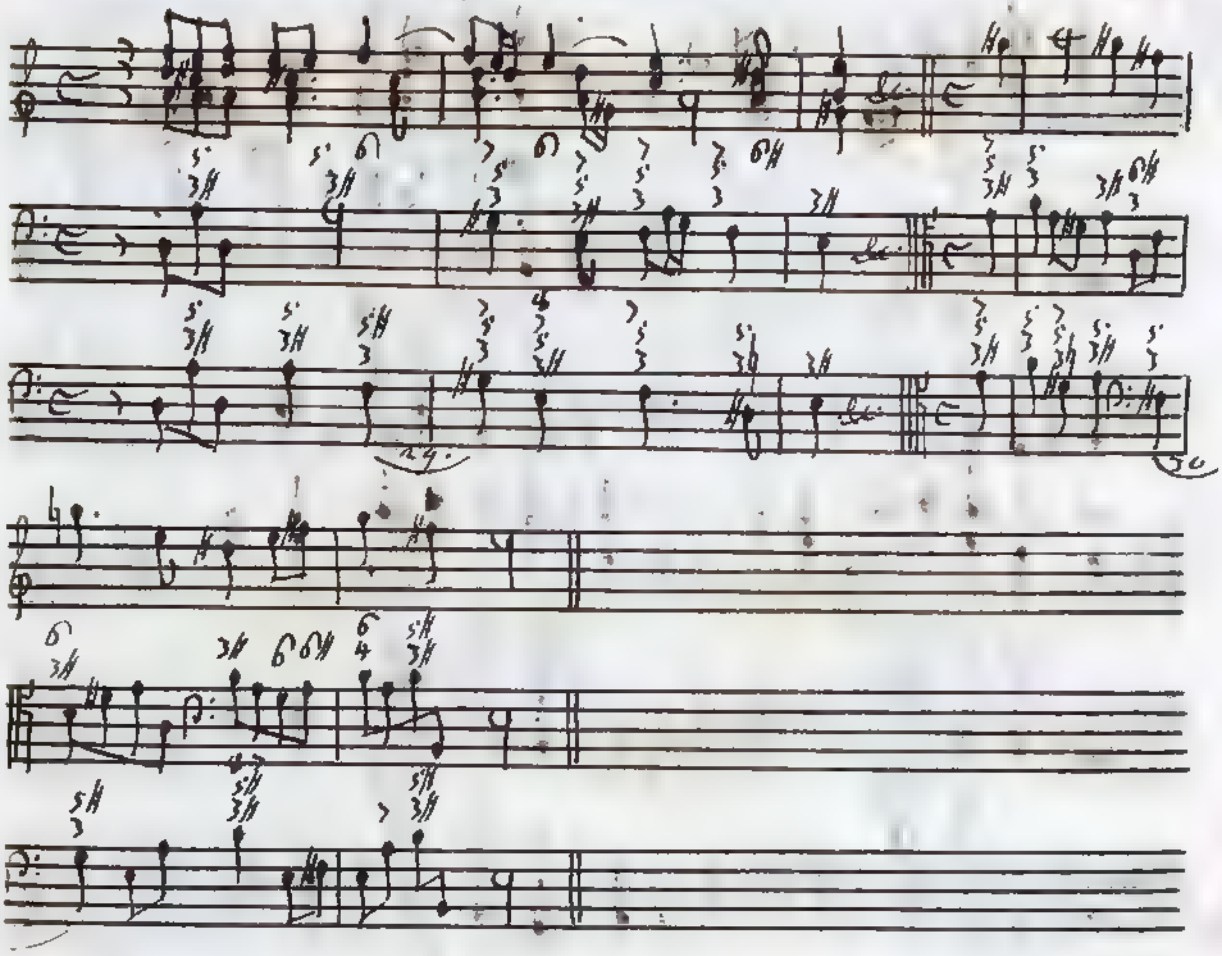
Se si sentissero congiuntamente, riuscirebbero molto pungenti; perchè la Quarta diminuita (A) si userebbe non preparata nella svantaggiosa circostanza massimamente che si cangia Tuono. Avverto che giova l'aggiungere la Settima all'accordo di Quinta superflua. Nell'accompagnamento derivato di Terza maggiore e Sesta minore usato per lo più in cambio del fondamentale divide essa dissonanza la Quarta diminuita fra la Terza maggiore, e la Sesta minore, e ne tempera la crudezza. Dell'artifizio adoperato nei sottoscritti esempj me ne servo in altri simili incontri, come si può osservar da chi legge.



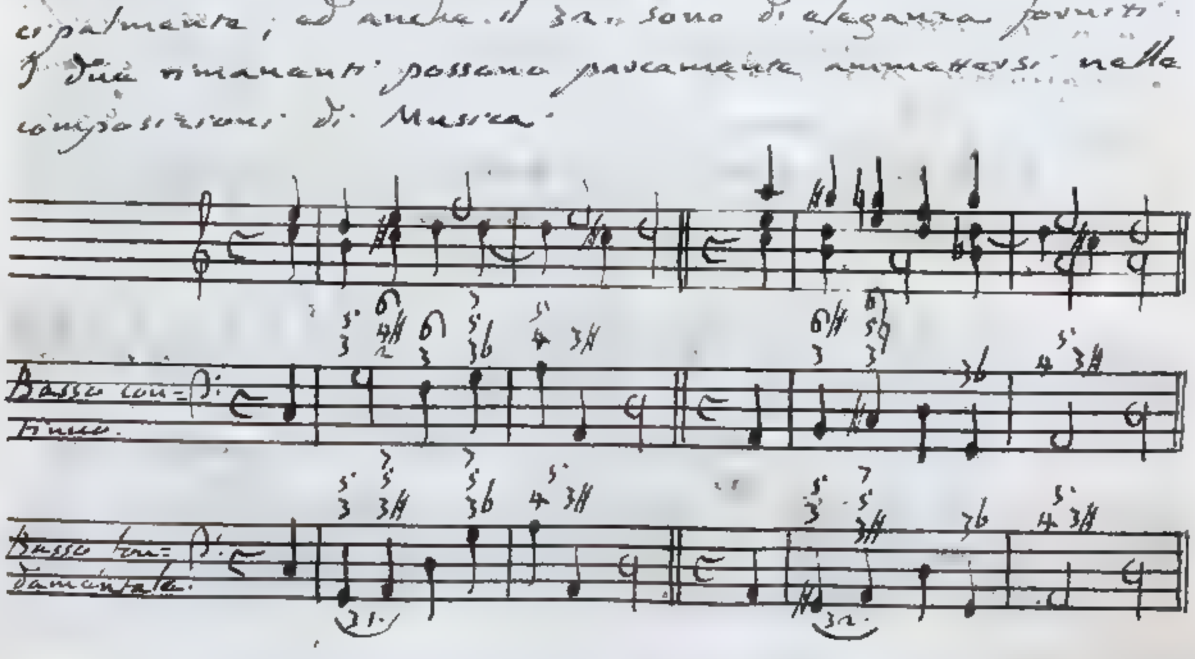
27. $7\,{}^{5}_{3}\,6\,{}^{5\sharp}_{3}$, 28. $7\,{}^{5\sharp}_{3}\,6\,{}^{5}_{3}$, 29. $7\,{}^{5\sharp}_{3}\,6\sharp\,{}^{5}_{3}$, 30. $7\sharp\,{}^{5}_{3}\,6\,{}^{5\sharp}_{3}$.

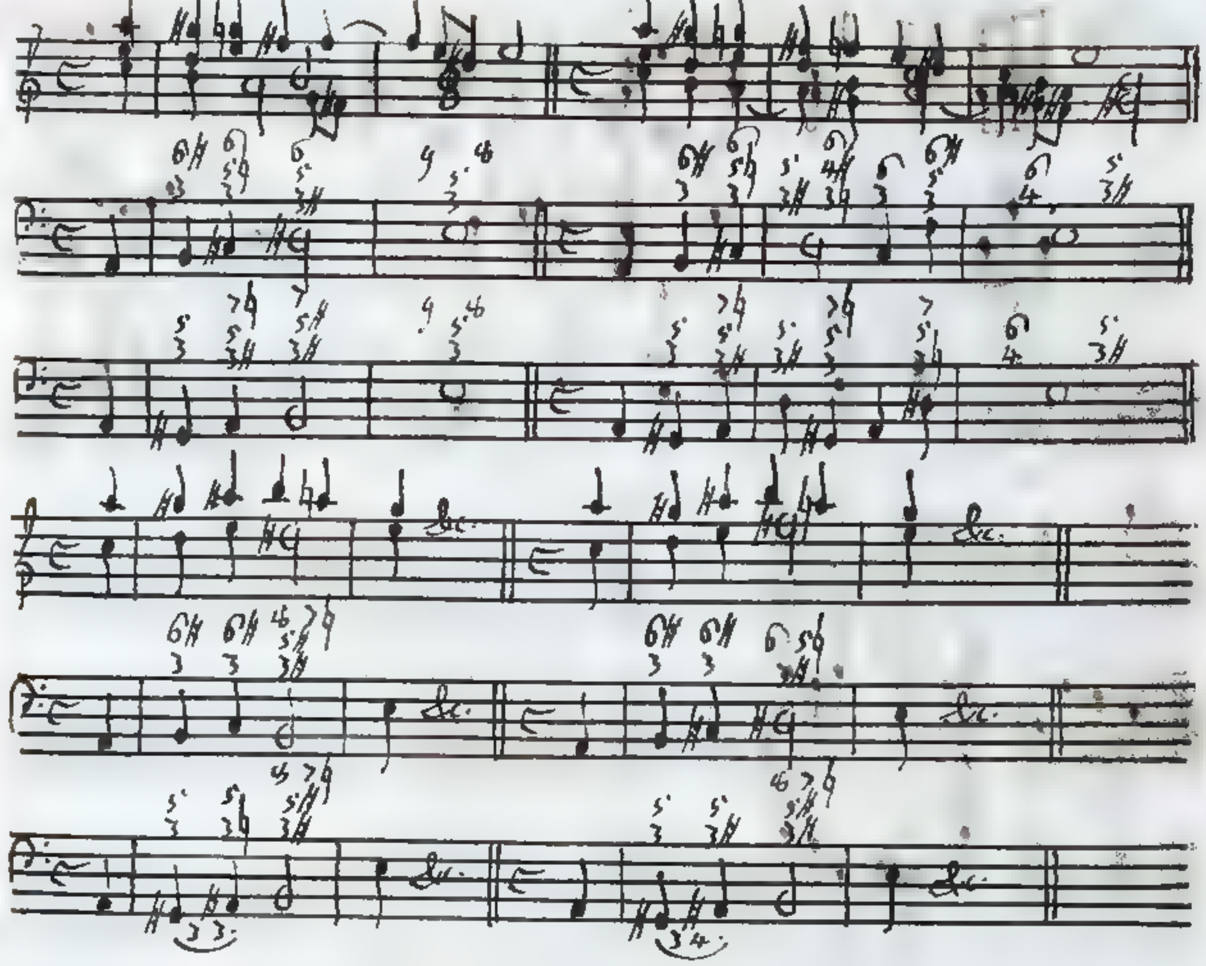
Benchè i passaggi, nei quali c'entra l'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta superflua, vogliano usarsi con gran cautela, conforme ho testè ed altrove notato, nulladimeno ai quattro sovrapposti in qualche rara circostanza non si dovrà negare l'ingresso nelle musiche composizioni. Si dia un'occhiata agli esempj.





31. G^{5}_{3} $A^{5}_{3\#}$; 32. $G\#^{5}_{3}$ $A^{5}_{3\#}$; 33. $G\#^{5}_{3}$ $A\#^{5}_{3\#}$, 34. $G\#^{5}_{3}$ $A\#^{5}_{3\#}$.
Se il passaggio 31. deve modulare da Tuono a Tuono, che non hanno comune la scala, è necessario attribuire l'accompagnamento conseguente $A^{5}_{3\#}$ al Tuono D per Terza minore. Nel passaggio 32. l'accordo conseguente $A^{5}_{3\#}$ può competere o al Tuono D, o al Tuono E ambo minori, o al Tuono G per Terza maggiore. Il passaggio 31. principalmente, ed anche il 32. sono di eleganza forniti. I due rimanenti possono parcamente ammettersi nelle composizioni di Musica.





§ 17. Dispongo ordinatamente qui sotto que' passaggi, che non sono ammessi dal Contrappunto.

6. $A\sharp^{5}_{3\natural}\ B^{5}_{3}$, 7. $A\sharp^{5\natural}_{3\natural}\ B^{5\sharp}_{3}$, 8. $A\sharp^{5}_{3\natural}\ B^{5\natural}_{3\sharp}$, 9. $A\sharp^{5}_{3\natural}\ B^{5\sharp}_{3\sharp}$, 10. $A\sharp^{5}_{3\natural}\ B6^{5}_{3}$, 11. $A\sharp^{5}_{3\sharp}\ B^{5}_{3}$, 12. $A\sharp^{5}_{3\sharp}\ B^{5\sharp}_{3}$, 13. $A\sharp^{5}_{3\sharp}\ B^{5\natural}_{3\sharp}$, 14. $A\sharp^{5}_{3\sharp}\ B^{5\sharp}_{3\sharp}$, 15. $A\sharp^{5}_{3\sharp}\ B6^{5}_{3}$. Tutti i sovrascritti passaggi sono condannati dal Canone quinto. Per non prender equivoco, si osservi che i passaggi 7. 9. 12. 14. si rigettano nella ipotesi, che gli accompagnamenti artificiali conseguenti $B^{5\sharp}_{3}$, $B^{5\sharp}_{3\sharp}$ si adoprino come rappresentanti il naturale B^{5}_{3} appartenente al Tuono minore A. Egli è fuor di dubbio per altro, che ascoltando l'orecchio i detti passaggi, attribuirà gli accordi conseguenti al Tuono E per Terza minore, e gli recheranno diletto.

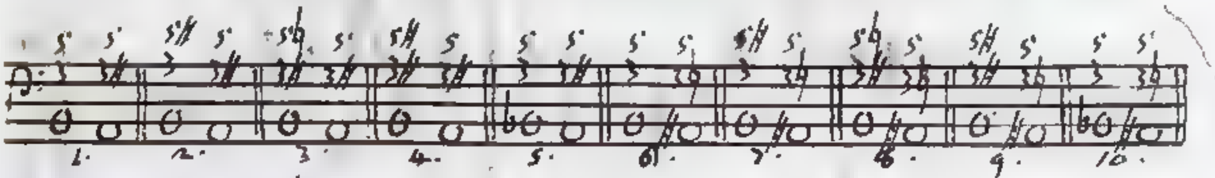
18. $B^{5\natural}_{3\sharp}\ C\sharp^{5}_{3}$, 19. $B^{5\sharp}_{3\sharp}\ C\sharp^{5}_{3}$, 20. $B6^{5}_{3}\ C\sharp^{5}_{3}$ dichiarati viziosi i due 18. e 19. dal Canone quinto, ed il 20. dal Canone sesto. Anche qui ripeto la riflessione, che in tanto si escludono i passaggi 19. e 20., in quanto che si suppone, che gli accordi antecedenti siano artificiali dal Tuono A per Terza minore. Se nel passaggio 19. ambo gli accordi si attribuiscono al Tuono E per Terza minore,

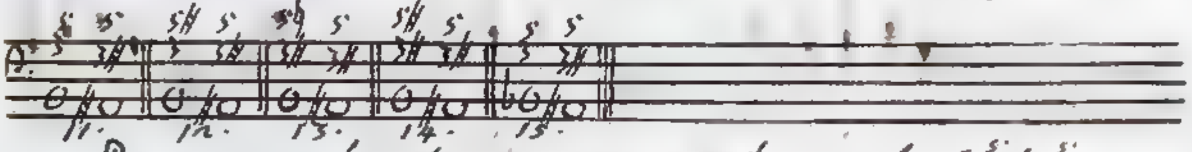
o pure

o pure la contracadenza si assegna al Tuono minore a, ed il conseguente al Tuono maggiore G, il detto passaggio è simile all' $a^{5\sharp}_{3}$ $F^{5}_{\sharp 3}$ considerato nel §. 7. del Capitolo quinto. Non altrimenti posto che spettino al Tuono minore D tutti e due gli accordi del passaggio 20., si assomiglia lo stesso al passaggio F^{5}_{3} $G\sharp^{5}_{3}$, di cui ho fatta menzione nel luogo citato, e si vede messo in opera nell' esempio quinto del §. 11. del nominato Capitolo.

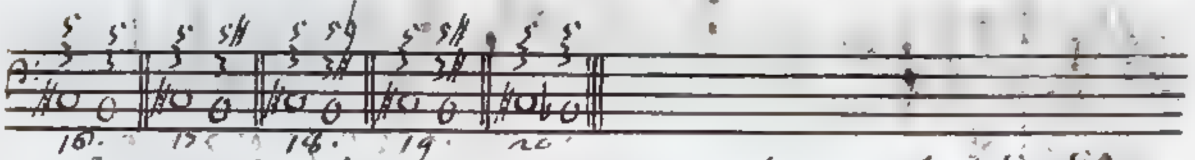
§. 8. Distendo la progressione dei passaggi di Seconda all'ingiù, che sono inversi di quelli di Seconda all'insù da me esaminati nei due ultimi precedenti Paragrafi.

Passaggi artificiali rappresentanti il naturale B^{5}_{3} A^{5}_{3}.

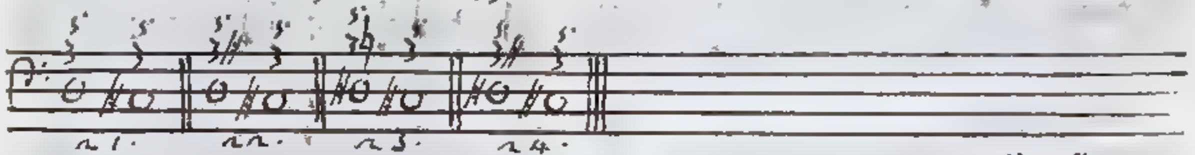




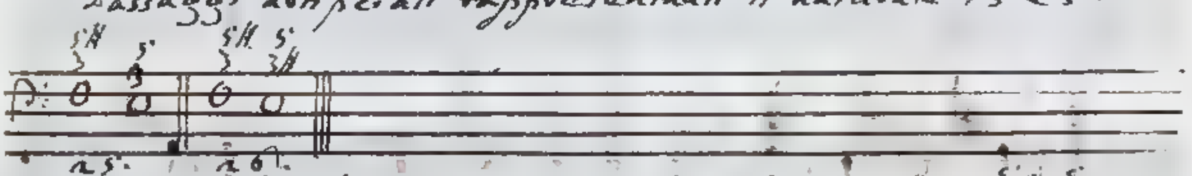
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale C^{5}_{3} A^{5}_{3}.



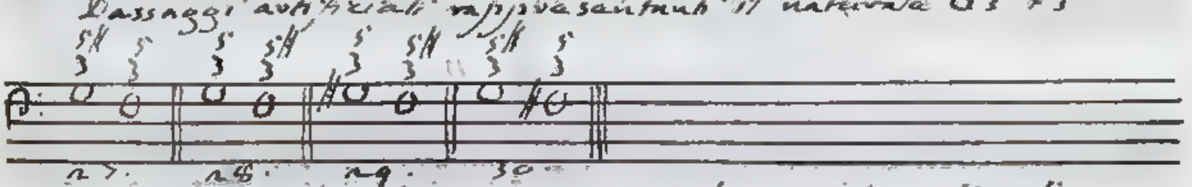
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale D^{5}_{3} C^{5}_{3}.



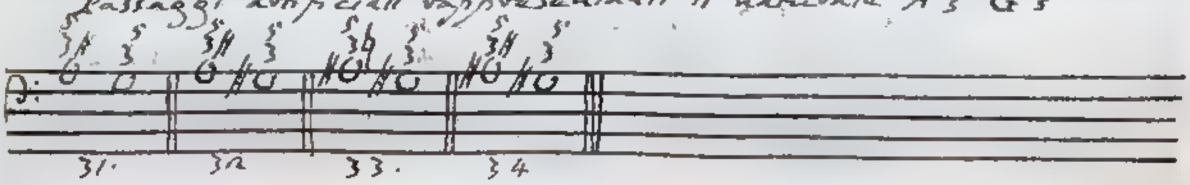
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale F^{5}_{3} a^{5}_{3}.



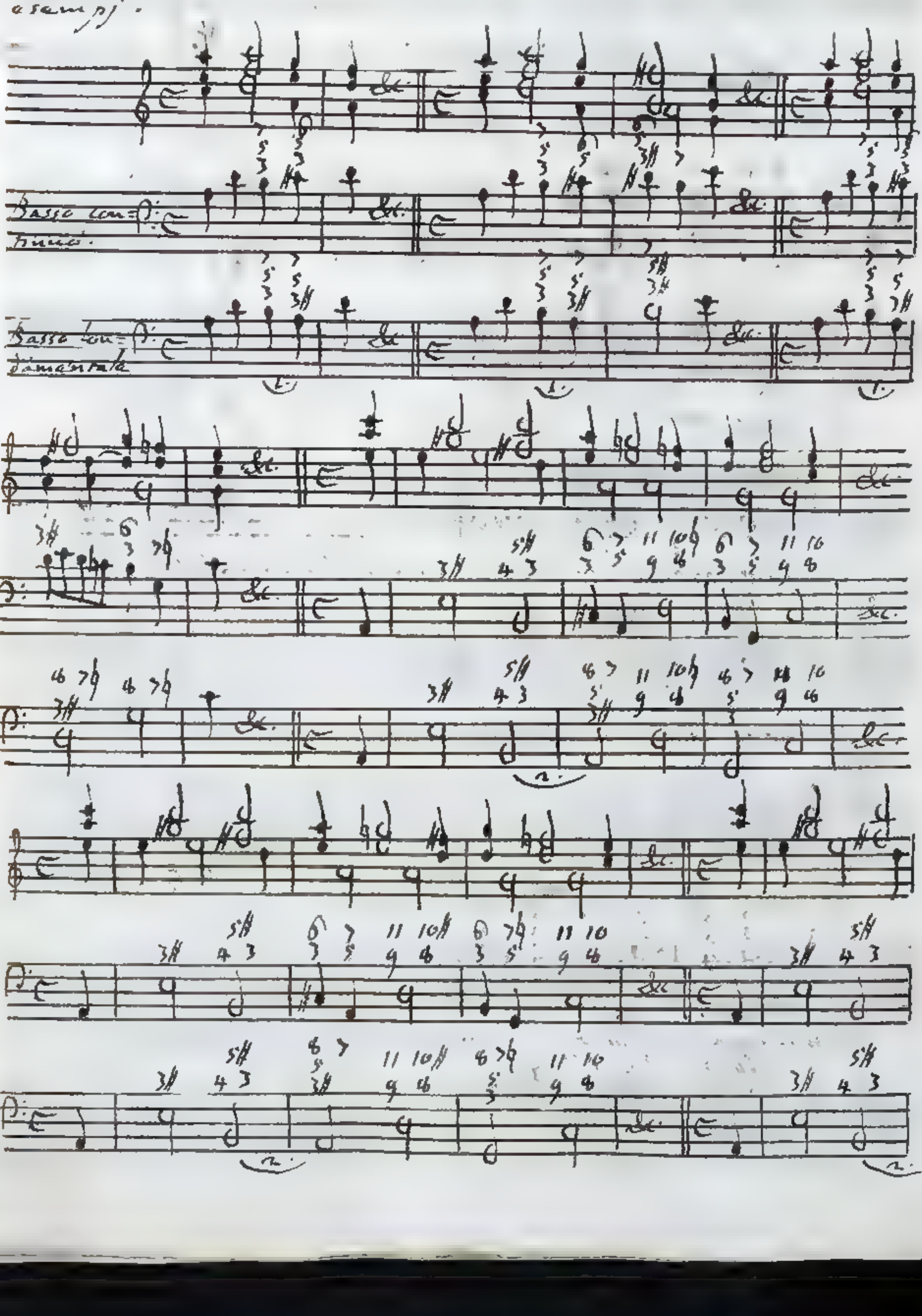
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale G^{5}_{3} F^{5}_{3}.

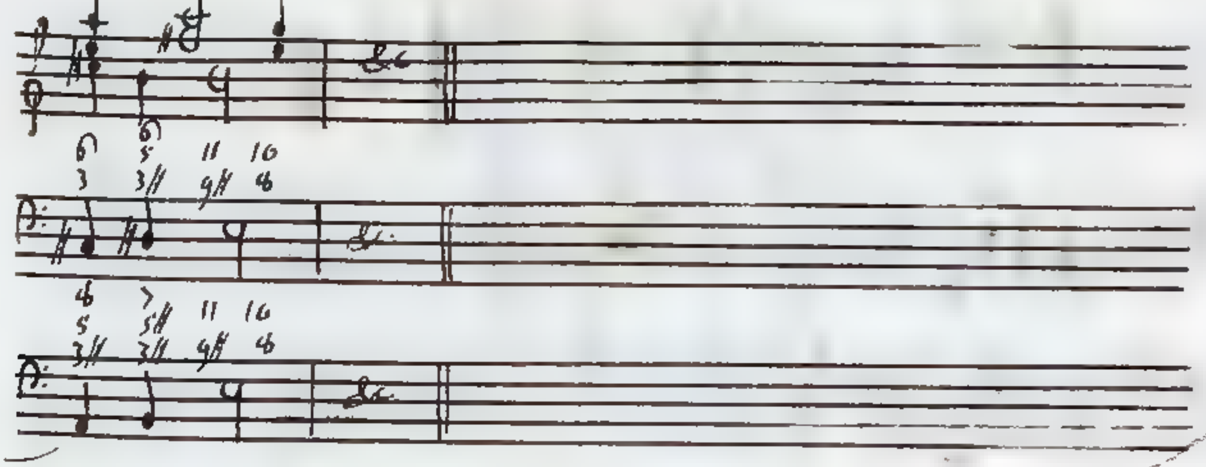


Passaggi artificiali rappresentanti il naturale A^{5}_{3} G^{5}_{3}.

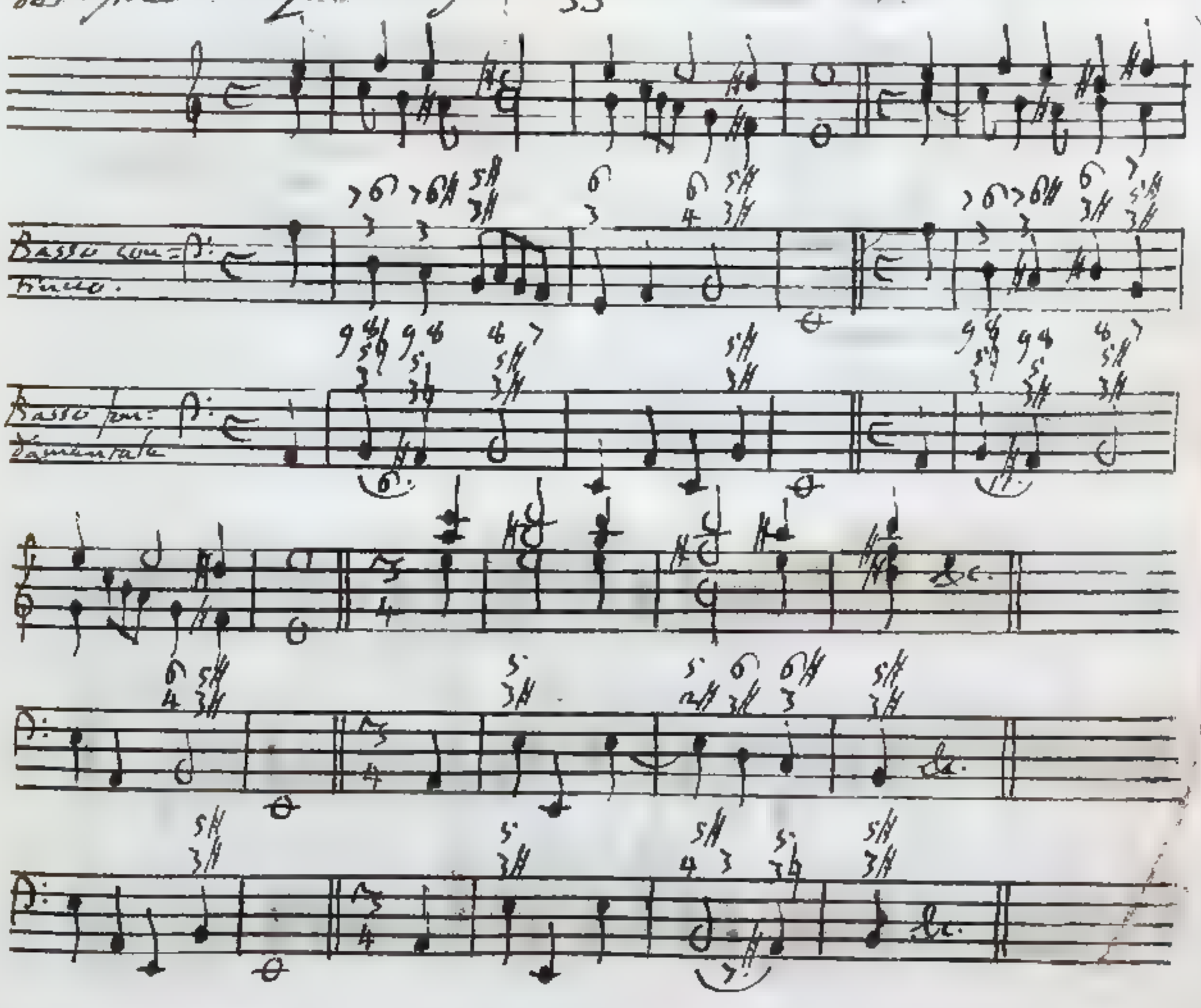


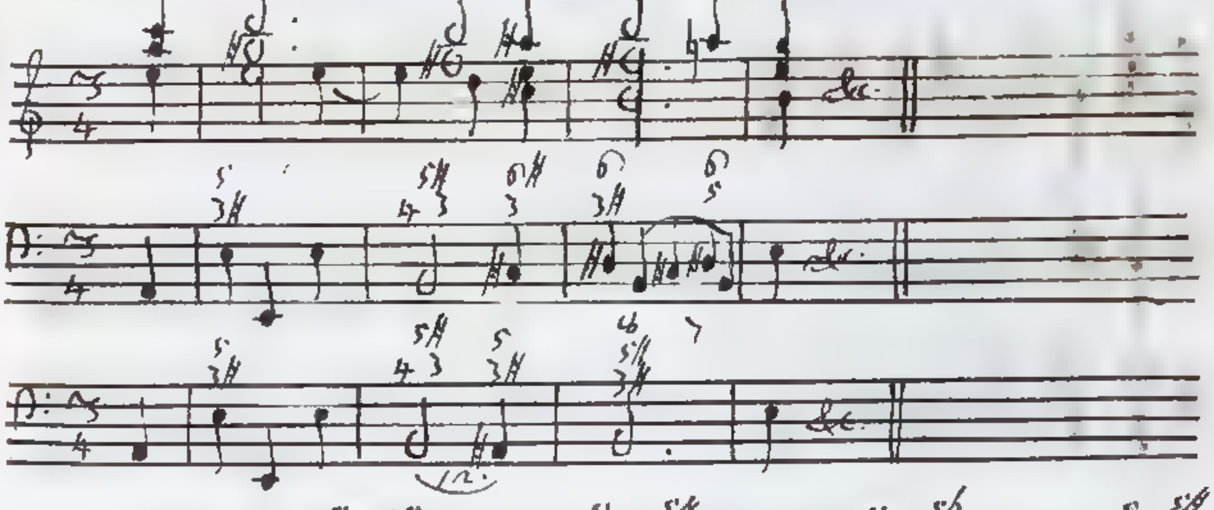
1. B 3^{5} A $3\sharp$, 2. B $3^{5\sharp}$ A $3^{5}\sharp$, 6. B 3^{5} A♯ $3^{8}\natural$, 7. B $3^{5\sharp}$ A♯ $3^{5}\natural$, 11. B 3^{5} A♯ $3\sharp$, 12. B $3^{5\sharp}$ A♯ $3^{5}\sharp$. L'accompagnamento A $3^{5}\sharp$ nei passaggi 1. e 2. può artificialmente appartenere o al Tuono minore D, o ai Tuoni relativi E minore, G maggiore. La prima supposizione si adatta più congruamente al passaggio 1., la seconda al passaggio 2., a cagione che in quello ci entra 7, che naturalmente compete al Tuono minore D, ed in questo 7♯, che naturalmente compete ai Tuoni relativi E minore, G maggiore. Veggansi gli esempj.



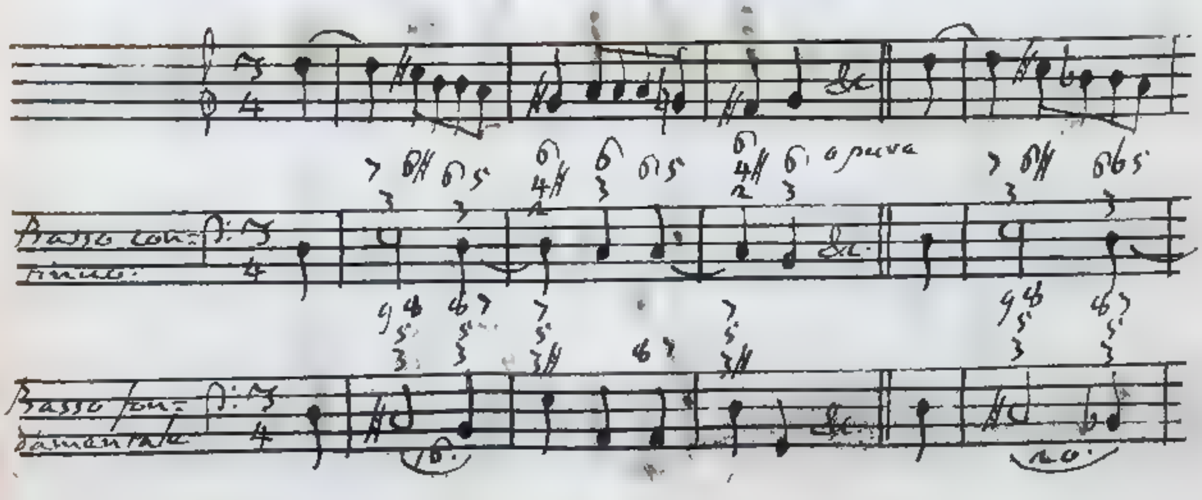


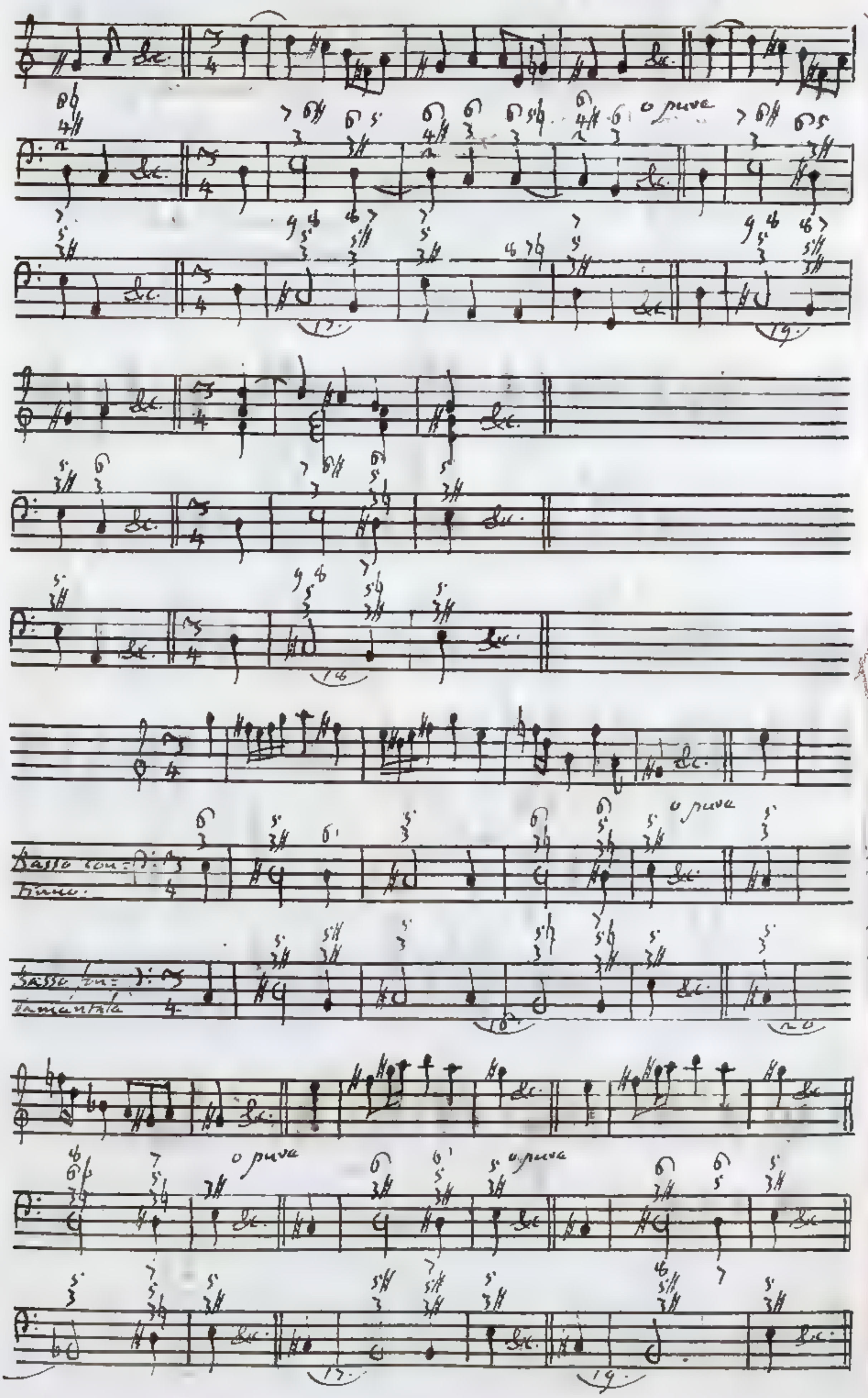
I passaggi 7. B $\frac{5\sharp}{3}$ A$\sharp$ $\frac{5}{3\natural}$; 12. B $\frac{5\sharp}{3}$ A$\sharp$ $\frac{5}{3\sharp}$ si adopravano con meno riserva dagli altri due 6. B $\frac{5}{3}$ A$\sharp$ $\frac{5}{3\natural}$, 11. B $\frac{5}{3}$ A$\sharp$ $\frac{5}{3\sharp}$: perchè sendo l'accordo antecedente B $\frac{5\sharp}{3}$ comune al Tuono minore A in figura di artificiale, al Tuono minore E in figura di naturale, se la cantilena precedente lo fa credere proprio del Tuono A all'orecchio, la cantilena sussequente glie lo fa giudicare proprio del Tuono E, ed in questa ultima ipotesi i passaggi 7. e 12. non contengono mutazione di Tuono. Non tralascio di porre gli esempj anche dei predetti quattro passaggi.



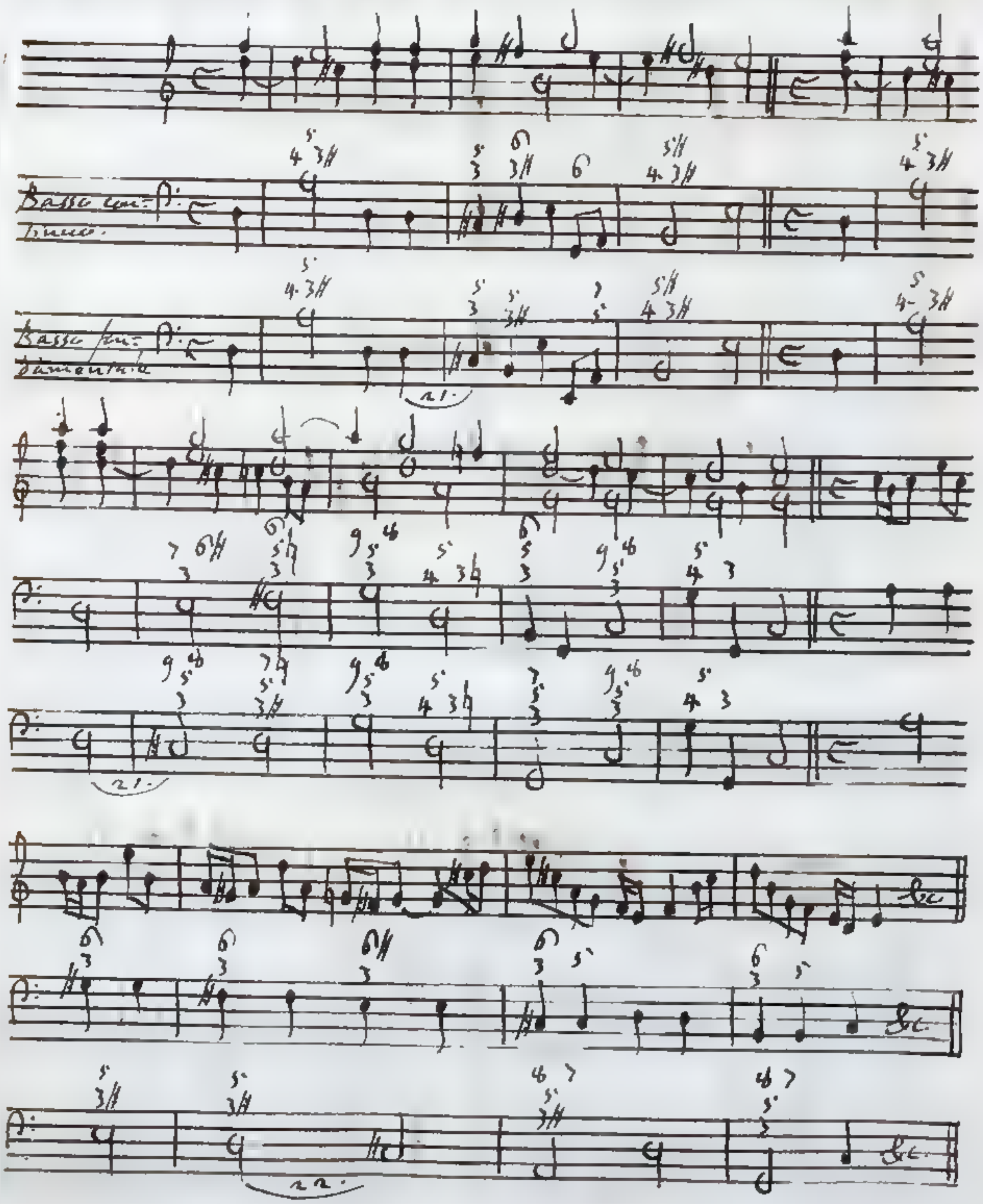


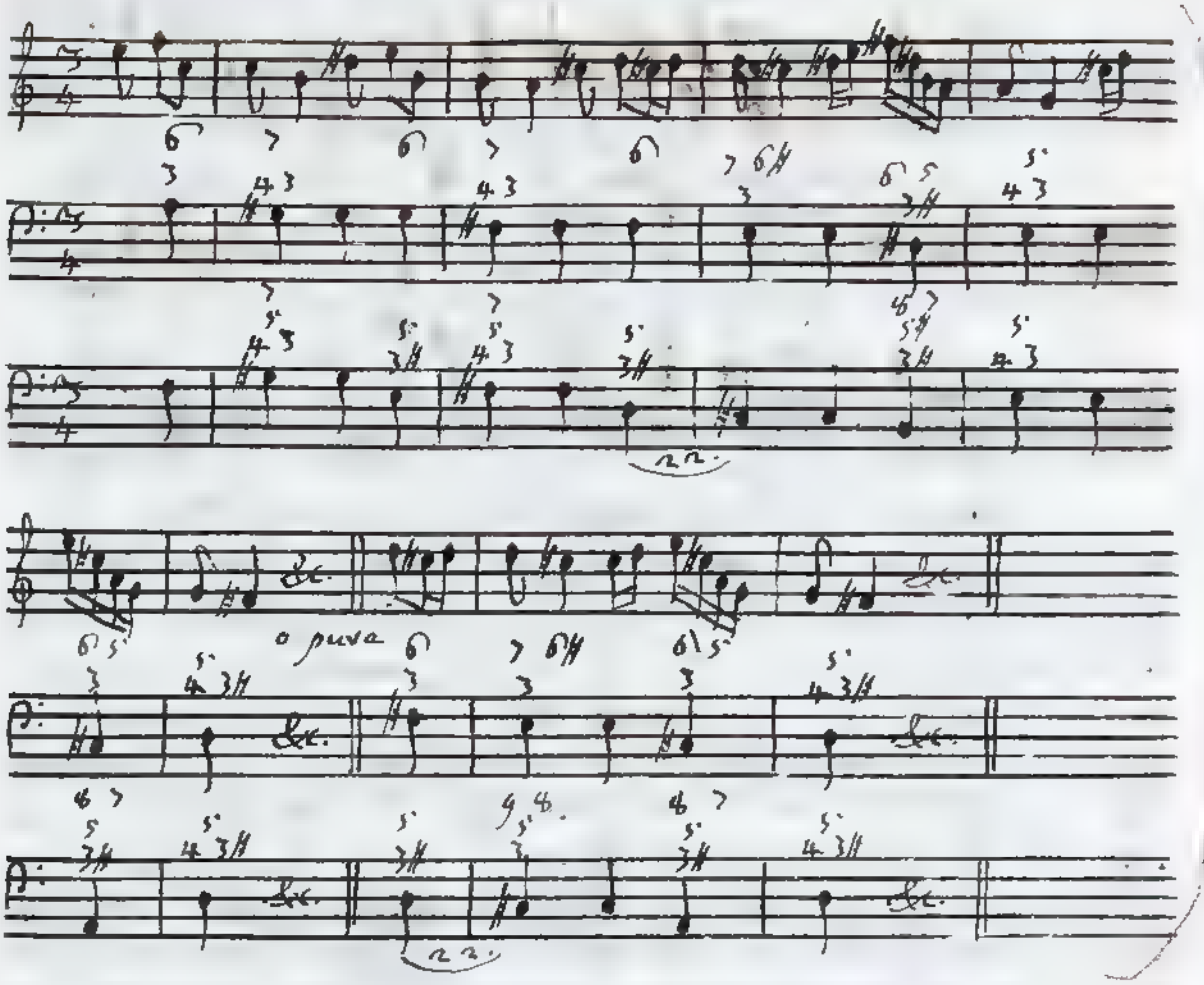
16. C# $^{5}_{3}$ B $^{8}_{3}$, 17. C# $^{5}_{3}$ B $^{5\#}_{3}$, 18. C# $^{5}_{3}$ B $^{5\flat}_{3\#}$, 19. C# $^{5}_{3}$ B $^{5\#}_{3\#}$, 20. C# $^{5}_{3}$ B♭ $^{5}_{3}$. Si opporrebbe al Canone quinto chi assegnasse l'accordo antecedente C# $^{5}_{3}$ dei nostri cinque passaggi al Tuono G per Terza maggiore. Resta dunque che possa competere ai Tuoni minori D, e. I passaggi, nei quali l'accompagnamento C# $^{5}_{3}$ si accomoda meglio al Tuono D che al Tuono e, sono il 16., e il 20. Succede il contrario nei passaggi 17., e 19. Riesce crudo in ambe le circostanze mentovate il passaggio 18., talmente che io non saprei consigliarne l'uso; specialmente quando l'accordo C# $^{5}_{3}$ si adopra come artificialmente proprio del Tuono e per Terza minore. Il suono F# precedentemente udito rende via più amaro il suono F, che nell'accordo B $^{5\flat}_{3\#}$ forma con B, e con D# Quinta minore, e Terza ~~minore~~ diminuita. Metto prima gli esempj, nei quali C# $^{5}_{3}$ spetta al Tuono minore D; indi seguiranno quelli, che lo attribuiscono al Tuono minore e.



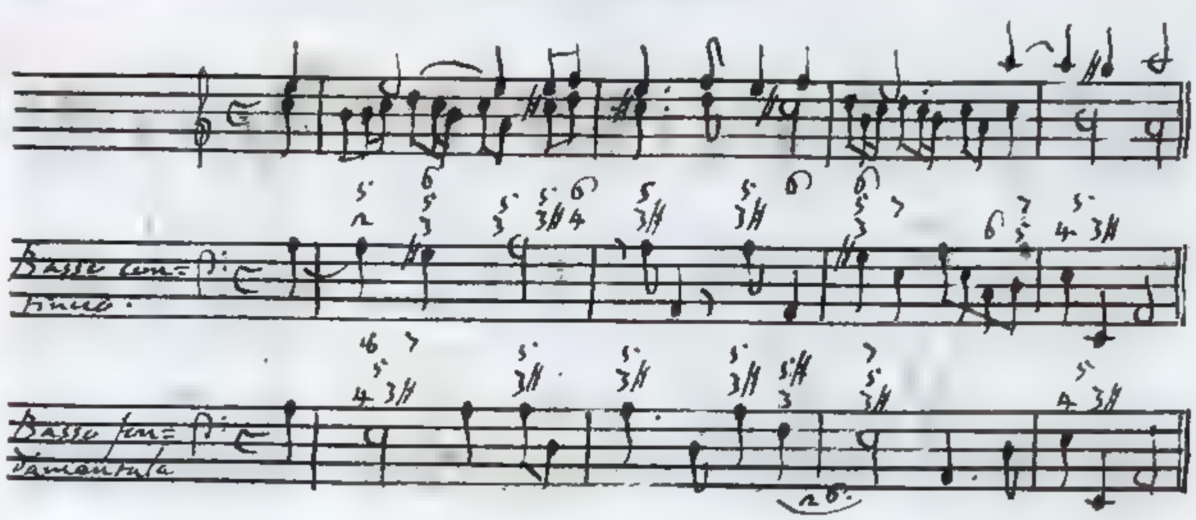

o pure
Basso continuo
Basso fondamentale

21. D $^{5}_{3}$ C♯ $^{5}_{3}$, 22. D 3♯ C♯ $^{5}_{3}$. Se nel passaggio 21. l'accordo conseguente si considerasse come artificiale del Tuono minore D, il detto passaggio non conterrebbe cangiamento di Tuono contro la supposizione del presente Capitolo. Il perché potrà il mentovato accordo adoprarsi come artificialmente spettante o al Tuono minore A, o al Tuono maggiore G. In riguardo al passaggio 22. avremo arbitrio di attribuire l'accompagnamento conseguente o ai Tuoni minori D, A, o al Tuono G per Terza maggiore.





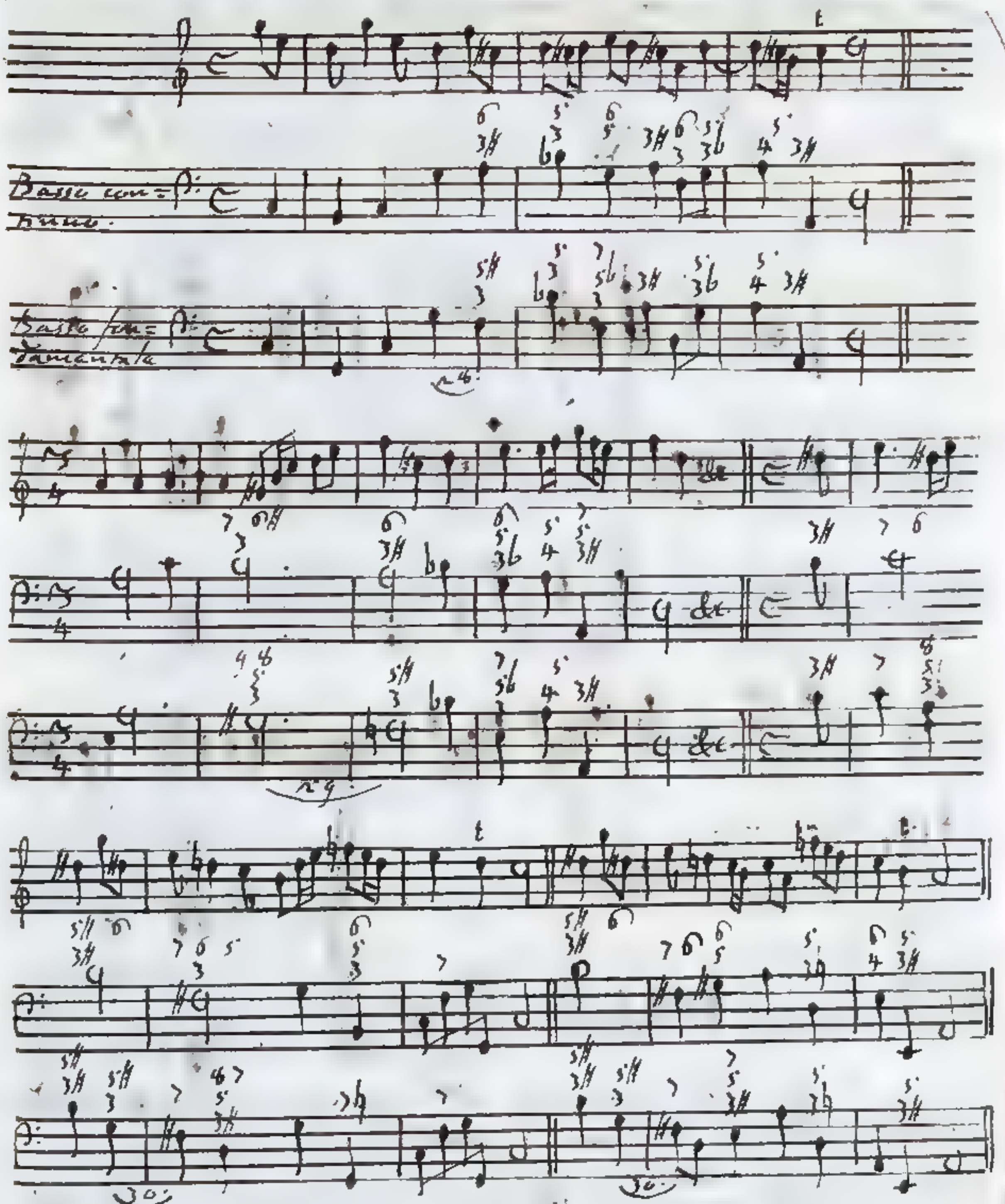
a 6. 7 $3^{5♯}$ e 3♯. Acciocchè si renda lecito questo passaggio, egli è necessario aggiungere all'accompagnamento conseguente e 3^{5}♯ la Settima D, onde si possa ascendere da C♯ Quinta superflua dell'antecedente accompagnamento a D Settima del conseguente giusta la prescrizione del Canone terzo. Tra gli altri distinti privilegi, che gode la Settima minore aggiunta all'accompagnamento per terza maggiore fondato sulla quinta corda del Modo, si annoveri anche questo, che ad essa si può ascendere per grado dalla Quinta superflua del precedente accordo, qualmente addiviene nel passaggio a 6. 7 $3^{5♯}$ e 3^{5}♯, di cui reco un esempio.



28. $G\,^{5}_{3}\,F\,^{5\sharp}_{3}$, 29. $G\sharp\,^{5}_{3}\,F\,^{5\sharp}_{3}$, 30. $G\,^{5\sharp}_{3}\,F\sharp\,^{5}_{3}$. I passaggi 28. e 29. riescono assai crudi, perchè la Quinta superflua nell'accompagnamento conseguente si introduce non preparata. È per altro il passaggio 28. più trattabile del 29., a cagione che in quello l'accordo antecedente è veramente consonante, ed in questo soltanto per rappresentanza. Nel passaggio 30. la Quinta superflua D♯ dell'accordo antecedente si può preparare; ma per farla ascendere in E, bisogna aggiungere all'accordo conseguente la Settima. L'essere essa Settima minore, ed accoppiata ad un accompagnamento di Terza minore, e Quinta minore, rende lecito secondo il mio avviso il prodotto ascendimento. L'accordo conseguente $F\sharp\,^{5}_{3}$ può indifferentemente appartenere o al Tuono maggiore G o al Tuono minore E; ma io non lo considero come naturale del Tuono minore E; o del Tuono maggiore G; imperciocchè in tale ipotesi il passaggio 30. non ci guiderebbe da Tuono a Tuono, che non hanno comune la scala. Certi passaggi, che non fanno cattivo effetto a due parti, pungono troppo l'orecchio, quando si dispongono in piena armonia. Questa è la ragione, per cui ho scritto gli esempj a due parti, e specialmente il primo, e il secondo, che contengono non preparato l'accordo $A\,^{6}_{3\sharp}$ di Terza maggiore e Sesta minore derivato dal fondamentale $F\,^{5\sharp}_{3}$ di Terza maggiore e Quinta superflua. Si osservi usata nella parte acuta una imperfetta preparazione, introducendo l'uno dopo l'altro i suoni F, C♯, che si corrispondono in Quarta ~~diminuita~~ diminuita: sopra di che si richiami a memoria

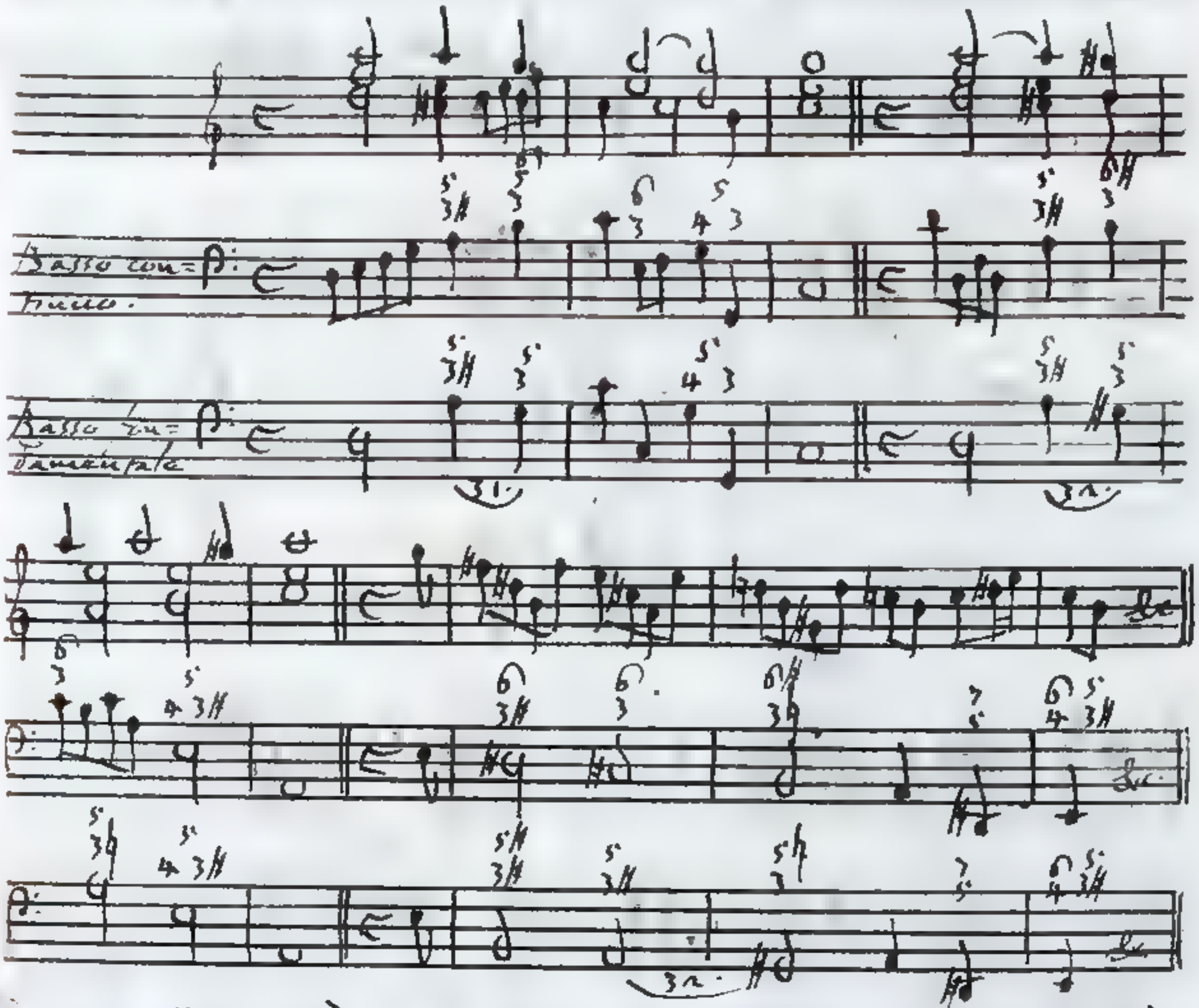
quello

quello che ho scritto nel precedente §. 5.



31. A $\frac{5}{3\sharp}$ G $\frac{5}{3}$; 31a. A $\frac{5}{3\sharp}$ G♯ $\frac{5}{3}$. In tutti e due i sovra-
scritti passaggi l'accordo antecedente si può usare
come artifiziale del Tuono D per Terza minore. Questa
ipotesi ha il vantaggio, che terminando in A $\frac{5}{3\sharp}$ la
Cadenza del mentovato Tuono D, riesce poscia mag-
giormente elegante la susseguente mutazione di
Tuono nel Buono: il passaggio 31. quando si scrivi
il passo fondamentale, e serve per modulare dal Tuono
minore

minore D al Tuono maggiore C. Nel sottoposto esem=
pio pongo in opera il movimento descritto $A^{5}_{3\sharp}\,A^{6}_{3}$.
Rispettivamente al passaggio 32. è parimente permesso altresì
di attribuire l'accompagnamento antecedente al Tuono
minore E, ed in tale circostanza si fa transito dal Tuono
E al Tuono A amendue per Terza minore.



§ 9. Fra i passaggi di Seconda all'ingiù adat=
tati al presente Capitolo si escludono i sotto registrati
dalle musiche composizioni.
3. $B^{5\sharp}_{3\sharp}\,A^{5}_{3\sharp}$, 4. $B^{5\sharp}_{3\sharp}\,A^{5}_{3\sharp}$, 5. $B\flat^{5}_{3}\,A^{5}_{3\sharp}$, 8. $B^{5\natural}_{3\sharp}\,A\sharp^{5}_{3\natural}$,
9. $B^{5\sharp}_{3\sharp}\,A\sharp^{5}_{3\natural}$, 10. $B\flat^{5}_{3}\,A\sharp^{5}_{3\natural}$, 13. $B^{5\sharp}_{3\sharp}\,A\sharp^{5}_{3\sharp}$, 14. $B^{5\sharp}_{3\sharp}\,A\sharp^{5}_{3\sharp}$,
15. $B\flat^{5}_{3}\,A\sharp^{5}_{3\sharp}$. Il Canone quinto dichiarava viziosi i pas=
saggi 3. 4. 8. 9. 13. 14., ed il Canone sesto i passaggi
5. 10. 15. Avverto che qui si condannano i passaggi
4. 9. 14. e 5. 10. 15. nella ipotesi che gli accordi ante=
cedenti $B^{5\sharp}_{3\sharp}$ e $B\flat^{5}_{3}$ si usino come rappresentanti l'
accordo naturale B^{5}_{3}, e per conseguenza come artifi=
ciali dal Tuono A per Terza minore.

23. D♯$^{5}_{3\sharp}$ C♯$^{5}_{3}$; 24. D♯$^{5\sharp}_{3\sharp}$ C♯$^{5}_{3}$. si oppongono al Canone quinto. Anche qui l'accompagnamento antecedente D♯$^{5}_{3\sharp}$ dal passaggio 24. si considera come rappresentante il naturale D$^{5}_{3}$, e come artificialmente proprio del Tuono minore A.

25. F$^{5\sharp}_{3}$ E$^{5}_{3}$. Acciocchè la Quinta superflua C♯ dell'antecedente accompagnamento F$^{5\sharp}_{3}$ possa ascendere in D., conforme prescrive il Canone terzo, fa di uopo aggiungere la Settima al conseguente accordo E$^{5}_{3}$ di Terza minore e Quinta, ond'esso prenda il seguente aspetto E$^{7}_{5\,3}$. Ora un tale accordo non gode di gran lunga i privilegi di quello E$^{5}_{3\sharp}$ di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, di modo che con aggradimento del senso nel passaggio 25. F$^{5\sharp}_{3}$ E$^{5}_{3}$ la Quinta superflua ascenda alla Settima minore. Quindi si vede il perchè avendo nel precedente Divergente concesso, il passaggio 26. F$^{5\sharp}_{3}$ E$^{5}_{3\sharp}$, proibisca adesso il 25: F$^{5\sharp}_{3}$ E$^{5}_{3}$.

27. G$^{5\sharp}_{3}$ F$^{5}_{3}$. Per soddisfare al Canone terzo sarebbe di mestieri, che da D♯ Quinta superflua di G si ascendesse ad E Settima maggiore di F, il che sendo vietato, siccome trattando della Settima dimostrai, ne segue che debba condannarsi l'uso del sovrascritto passaggio, prescindendo anche dagli altri difetti, che contiene.

33. A♯$^{5}_{3\sharp}$ G♯$^{5}_{3}$, 34. A♯$^{5}_{3\sharp}$ G♯$^{5}_{3}$. Contraddicono al Canone quinto, il quale esige che si effettui la Cadenza dalla quarta corda artificiale A♯ alla quinta B nel Tuono E per Terza minore, a cui gli accordi antecedenti appartengono.

§ 10. Ai passaggi di Seconda all'insù, e all'ingiù succedano quelli di Terza all'ingiù, e all'insù, e precedano i nominati in primo luogo, siccome più perfetti dei loro inversi.

Passaggi artificiali rappresentanti il naturale C$^{5}_{3}$ A$^{5}_{3}$

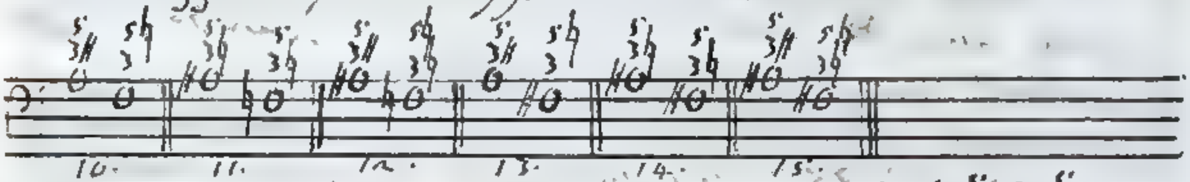
Passaggi

Passaggi artificiali rappresentanti il naturale $E^{5}_{3}\ C^{5}_{3}$.

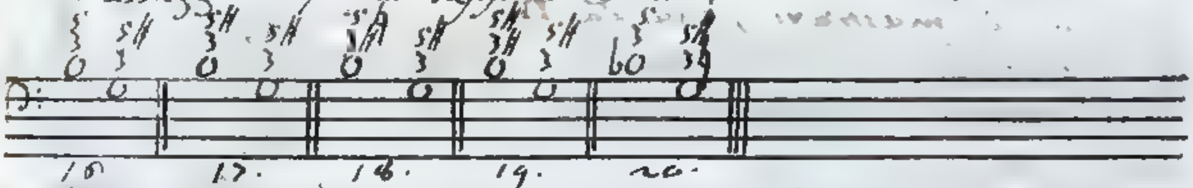
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale $F^{5}_{3}\ D^{5}_{3}$.

Passaggio artificiale rappresentante il naturale $G^{5}_{3}\ A^{5}_{3}$

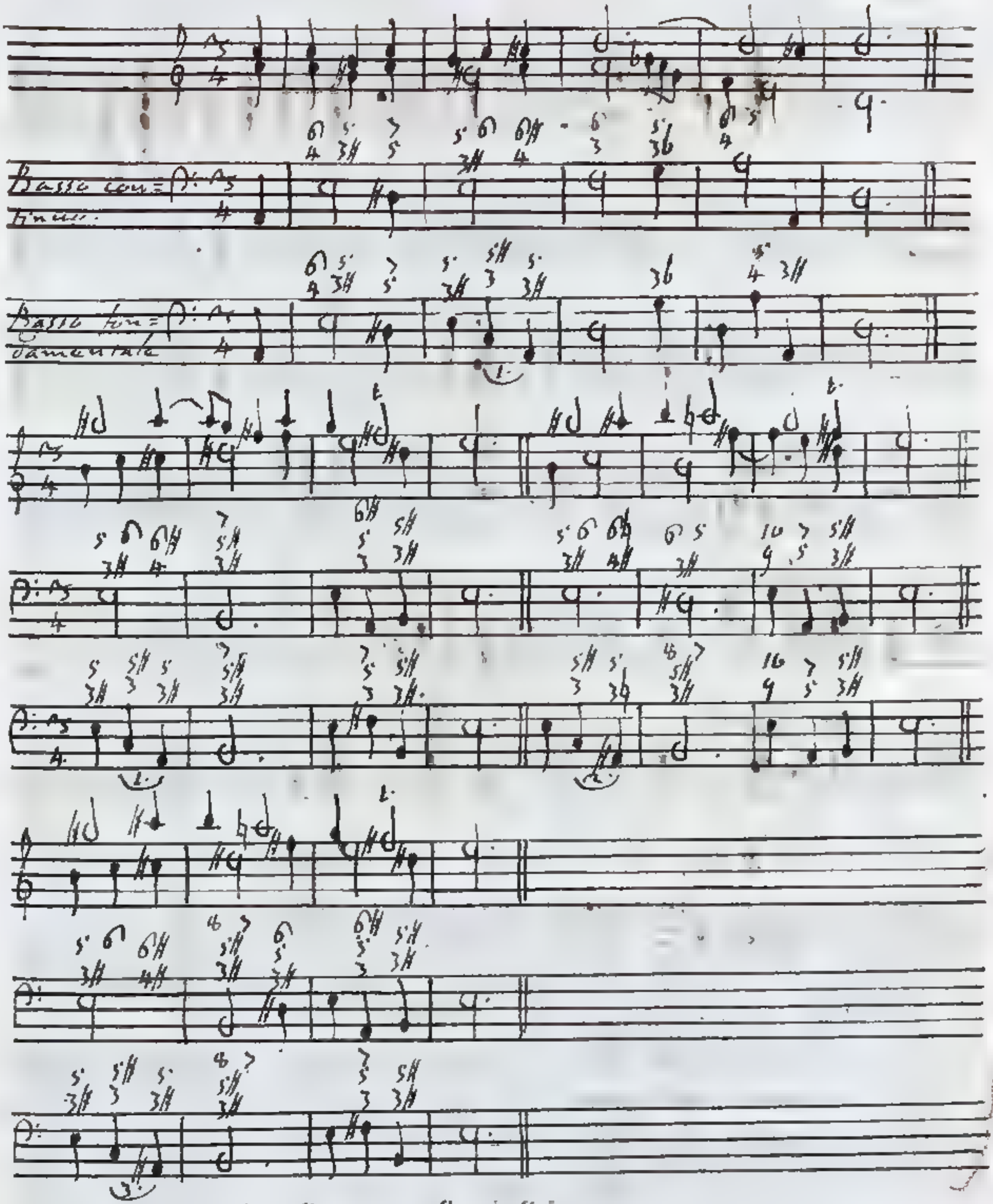
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale $A^{5}_{3}\ F^{5}_{3}$.



Passaggi artificiali rappresentanti il naturale $A^{5}_{3}\ G^{5}_{3}$.



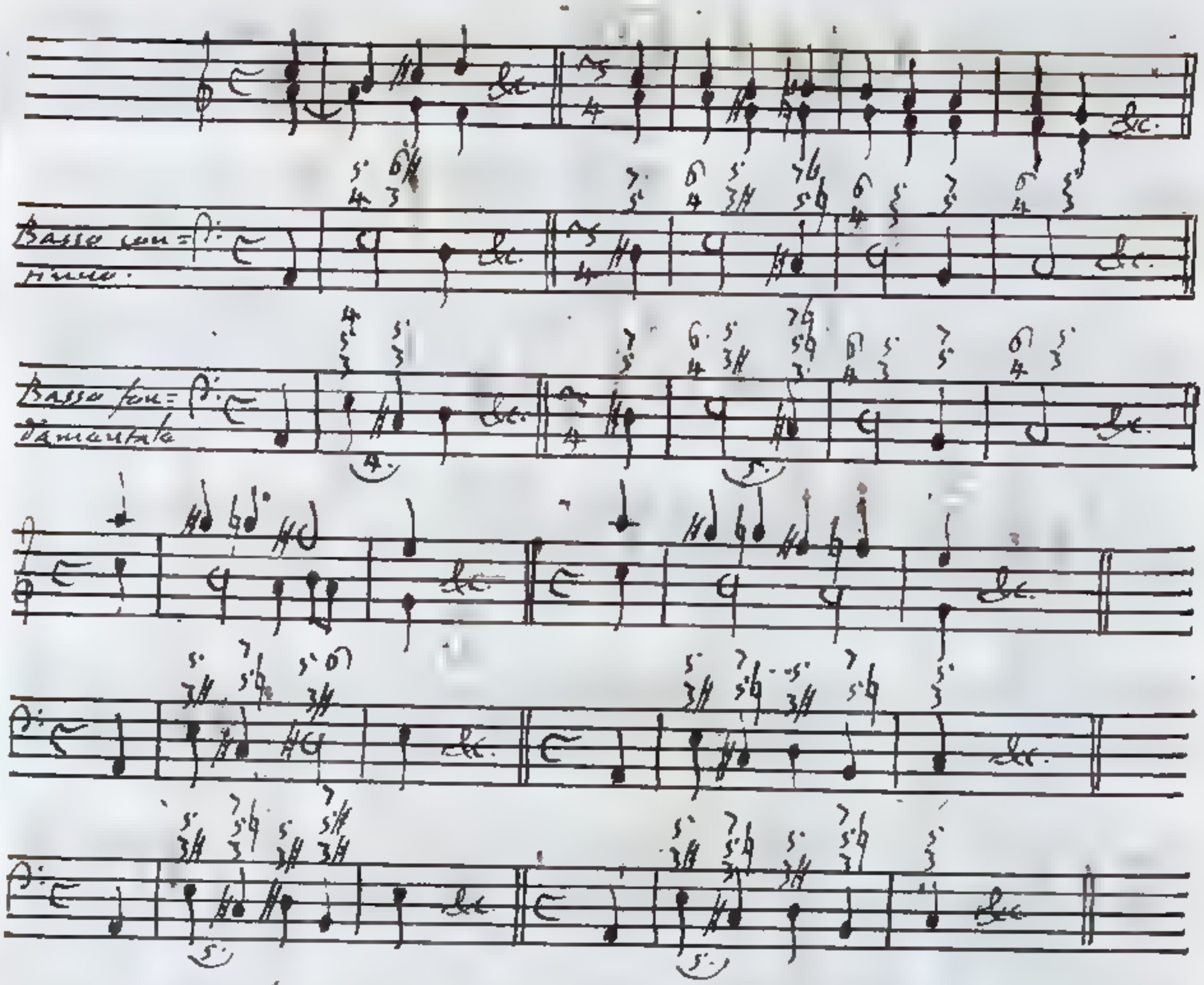
1. $C^{5\sharp}_{3}\ A^{5}_{3\sharp}$, 2. $C^{5\sharp}_{3}\ A\sharp^{5}_{3\natural}$, 3. $C^{5\sharp}_{3}\ A\sharp\ 3\sharp$. Questi tre passaggi, che nell'accordo molto piccante di Terza maggiore e Quinta superflua abbandonano un Tuono per passare ad un altro, debbono assai di rado adoprarsi. L'accordo conseguente del passaggio primo può competere al Tuono D, o al Tuono E per Terza minore, ed anche al Tuono G per Terza maggiore. Al Tuono minore E appartengono gli accompagnamenti conseguenti dei passaggi secondo, e terzo. Gli esempi dimostreranno qualmente si possano adattare alla Musica i predetti passaggi.



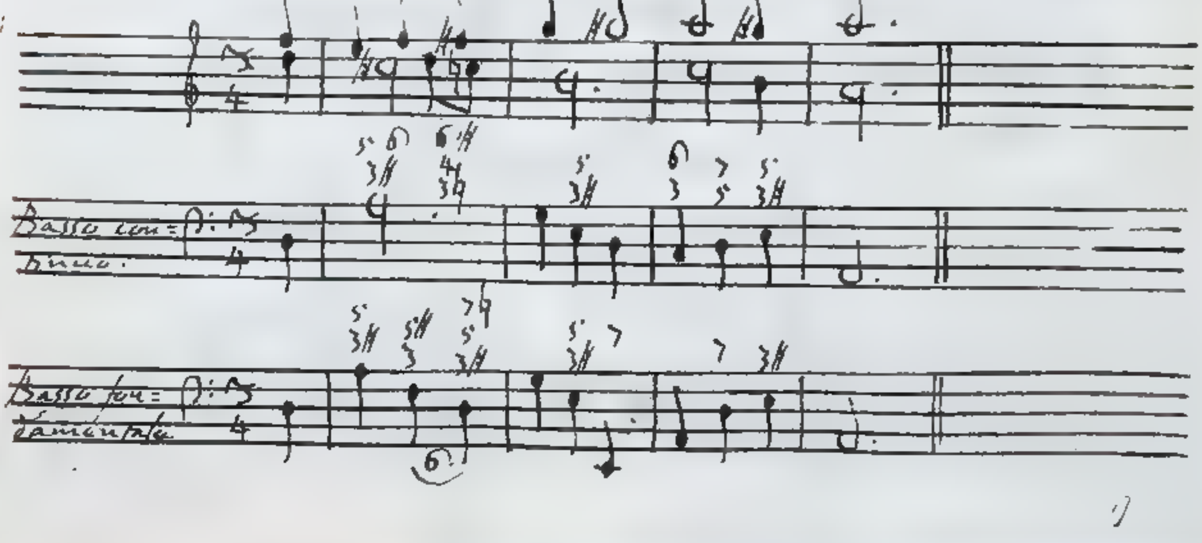
4. A 5/3 C♯ 5/3, 5. A 5/3♯ C♯ 5/3. Se il passaggio quarto ha da contenere mutazione di Tuono, l'accordo antecedente dee spettare al Tuono minore A, il conseguente al Tuono minore D. Nel passaggio quinto l'accompagnamento antecedente appartiene al Tuono minore A, ed il conseguente può attribuirsi al Tuono minore D, al Tuono minore E, ed anche al Tuono maggiore G. I nostri passaggi sono buoni, e perchè di Terza all'ingiù, e perchè nel primo accordo può terminare una Cadenza.

Veggansi

Veggansi gli esempj.



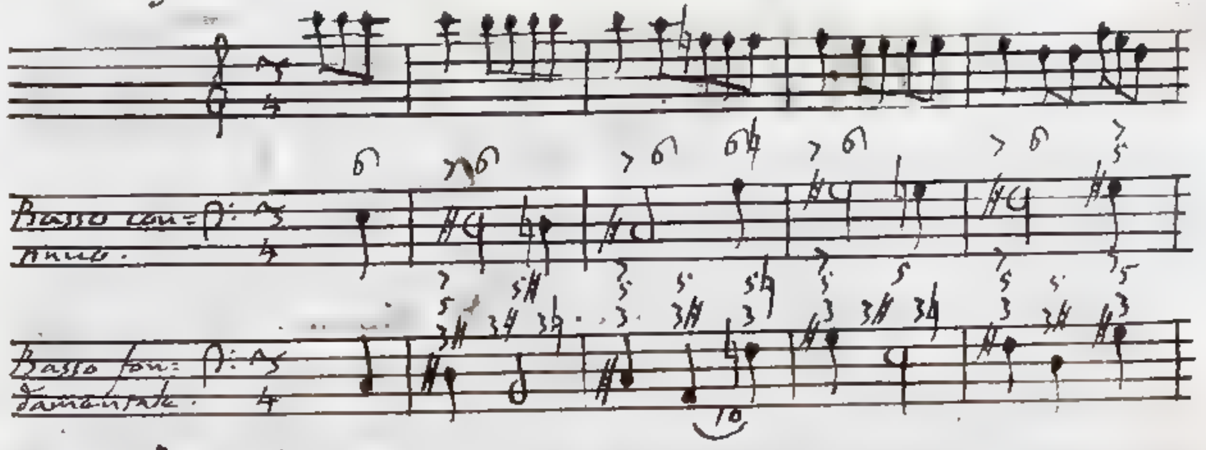
6. 7 $3^{5♯}$ D 3♯, 7. 7 $3^{5♯}$ D♯ 3♮, 8. 7 $3^{5♯}$ D♯ 3♯. Lo accordo conseguente del passaggio sesto può compartirsi e al Tuono minore A, e al Tuono maggiore C in quella stessa guisa che li accordi conseguenti del passaggio simile 1. C $3^{5♯}$ A 3♯ si appropria e al Tuono minore E, e al Tuono maggiore G. Ora di quest'ultimo caso non avendo recato esempio, ne metto uno, in cui li accordi conseguen=te del passaggio 6. 7 $3^{5♯}$ D 3♯ conviene artificialmente al Tuono C per terza maggiore.



I passaggi 7. 7 $^{5\sharp}_{3}$ D♯ $^{5}_{3\natural}$, 8. 7 $^{5\sharp}_{3}$ D♯ $^{5}_{3\sharp}$ sono simili, e totalmente analoghi ai passaggi 2. C $^{5\sharp}_{3}$ A♯ $^{5}_{3\natural}$, 3. C $^{5\sharp}_{3}$ A♯ $^{5}_{3\sharp}$ in riguardo al cangiamento di Tuono, e perciò ne risparmio gli esempj.

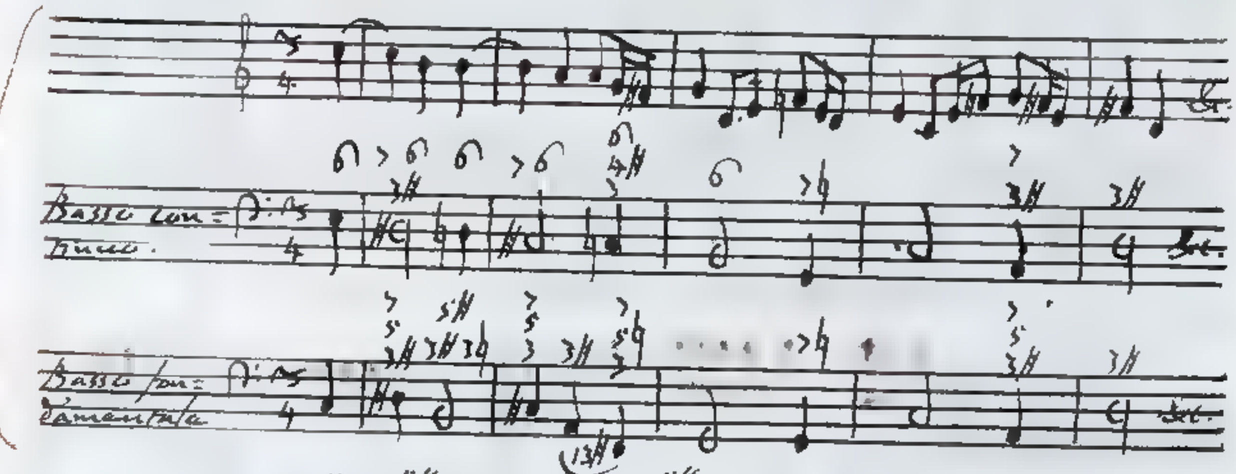
9. G $^{5\sharp}_{3}$ E $^{5}_{3\sharp}$. L'accordo antecedente del nostro passaggio spetta al Tuono minore E, il conseguente al Tuono minore A, non altrimenti che l'accordo antecedente del passaggio 1. C $^{5\sharp}_{3}$ A $^{5}_{3\sharp}$ compare al Tuono minore A, ed il conseguente si può appropriare al Tuono D per Terza minore. Il perché si adatta al passaggio nono l'esempio primo del passaggio primo.

10. A $^{5}_{3\sharp}$ 7 $^{5\natural}_{3}$; 13. A $^{5}_{3\sharp}$ 7♯ $^{5\natural}_{3}$. Il passaggio 10. sarebbe simile ed analogo al passaggio E $^{5}_{3\sharp}$ C $^{5\natural}_{3}$, di cui ho fatta menzione Cap. 5., § 13., se l'accordo antecedente si considerasse come artificiale del Tuono D per Terza minore. Prendendolo come artificiale del Tuono G per Terza maggiore, il passaggio è illecito pel Canone quinto. Rimane adunque, che si attribuisca artificialmente al Tuono E per Terza minore, rispettivamente a cui C♯ è sesta corda artificiale. La natura però così servile della sesta corda artificiale rende di pochissimo uso il passaggio decimo, che tuttavia ho procurato di mansuefare nel sottoposto esempio.



Del

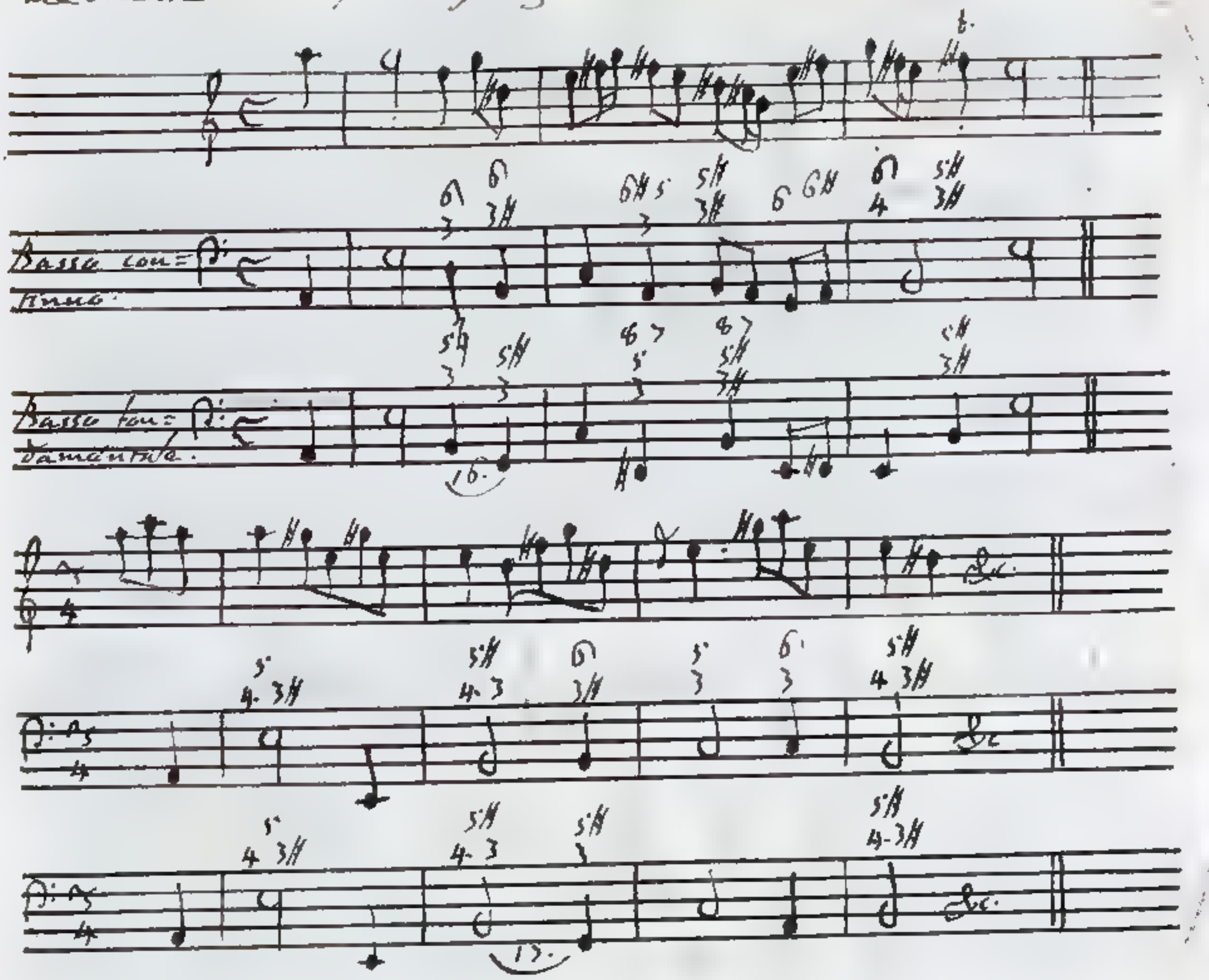
Del passaggio 13. A $^{5}_{3\sharp}$ 7♯ $^{5\,4}_{3}$ serve l'esempio secondo del passaggio quinto E $^{5}_{3\sharp}$ E♯ $^{5\,4}_{3}$, quando l'accordo antecedente si adopri come artificiale del Tuono minore D, ed il conseguente come artificiale del Tuono minore A. Può anche il primo accompagnamento attribuirsi al Tuono minore D, ed il secondo al Tuono C per Terza maggiore. Dal Canone quinto è condannata l'ipotesi, che l'accordo antecedente appartenga al Tuono maggiore G: è bensì permesso l'appropriarlo al Tuono minore E, ed in tal circostanza si farà transito o al Tuono maggiore C, o al Tuono minore A, secondochè l'accompagnamento conseguente si usa come artificiale dell'uno, o dell'altro dei due nominati Tuoni. L'esempio, che apporto, suppone i due accordi, il primo artificiale del Tuono minore E, il secondo altresì artificiale del Tuono C per Terza maggiore.



16. B $^{5}_{3}$ G $^{5\sharp}_{3}$, 17 B $^{5\sharp}_{3}$ G $^{5\sharp}_{3}$. Passaggi da usarsi assai di rado, e colla maggiore cautela, terminando nell'accordo molto crudo di Terza maggiore e Quinta superflua, nel quale succede il cangiamento di Tuono. Nel passaggio 16. l'accompagnamento antecedente è altresì consonante per rappresentanza, e nel 17. è bensì realmente consonante, ma in esso ha luogo la sesta corda artificiale 7♯ del Tuono A per Terza minore, a cui si suppone competere, e con poca naturalezza dopo sì fatti accordi si muta Tuono. Ho avuta l'avvertenza nell'esempio secondo, che all'accordo B $^{5\sharp}_{3}$ preceda E $^{5}_{3\sharp}$, onde quello possa ragionevolmente attribuirsi al Tuono A per Terza minore. E nell'uno, e nell'altro esempio l'accordo B $^{6}_{3\sharp}$ di Terza maggiore e Sesta minore l'ho in qualche maniera apparecchiato

mediante

mediante l'artificio spiegato nel §. 7..



§. 11. I sottoposti passaggi non meritano di essere ricevuti dal Contrappunto.

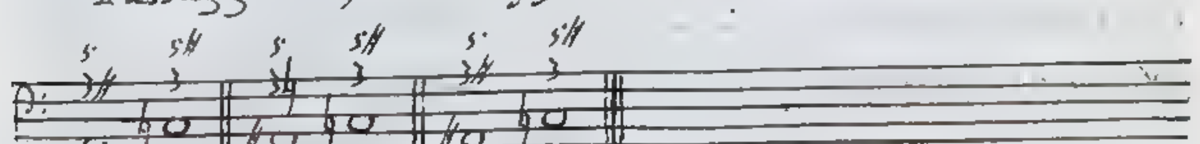
11. A♯ $^{5}_{3\flat}$ 7♭ $^{5}_{3}$, 12. A♯ $^{5}_{3\sharp}$ 7♭ $^{5}_{3}$, 14. A♯ $^{5}_{3\flat}$ 7♯ $^{5\sharp}_{3\flat}$, 15. A♯ $^{5}_{3\sharp}$ 7♯ $^{5\sharp}_{3\flat}$.

Si oppongono al Canone quinto.

18. B $^{5\sharp}_{3\sharp}$ G $^{5\sharp}_{3}$, 19. B $^{5\sharp}_{3\sharp}$ G $^{5\sharp}_{3}$, 20. B♭ $^{5}_{3}$ G $^{5}_{3}$. Lo stesso Canone quinto esclude i passaggi 18. e 19., perchè anche nel decimonono l'accordo antecedente convenga al Tuono A per Terza minore. Se spettasse al Tuono minore e, il passaggio sarebbe buono, ed analogo all' e $^{5}_{3\sharp}$ C $^{5\sharp}_{3}$, di cui ho fatto parola Cap. 5. §. 13. Il passaggio 20. è stabilito vizioso dal Canone sesto.

§. 12. Metto sotto gli occhi di chi legga i passaggi di Terza alla insù inversi di quelli che sono contenuti nel §. 10.

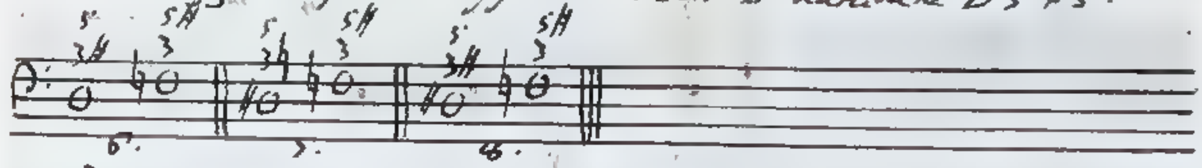
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale A $^{5}_{3}$ C $^{5}_{3}$.



Passaggi

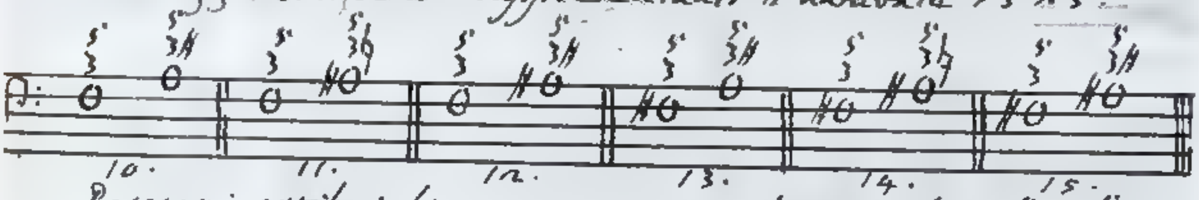
Passaggi artifiziali rappresentanti il naturale $C^{5}_{3}\ E^{5}_{3}$.

Passaggi artifiziali rappresentanti il naturale $D^{5}_{3}\ F^{5}_{3}$.

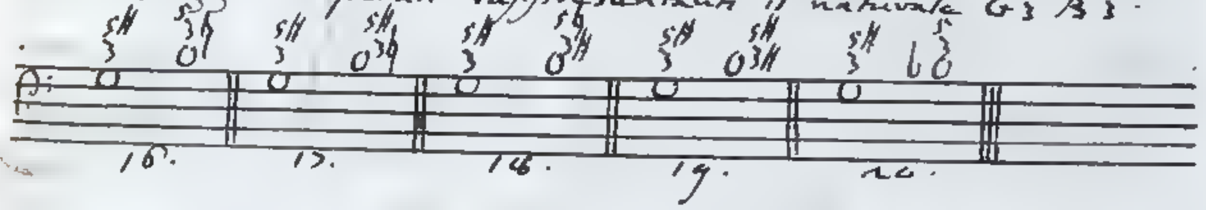


Passaggio artifiziale rappresentante il naturale $E^{5}_{3}\ G^{5}_{3}$.

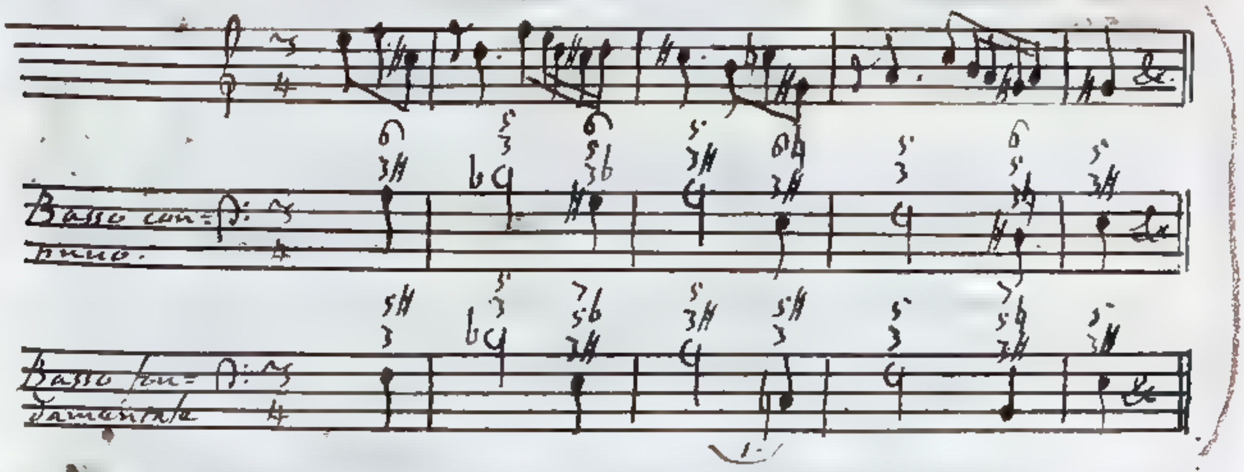
Passaggi artificiali rappresentanti il naturale $D^{5}_{3}\ A^{5}_{3}$.



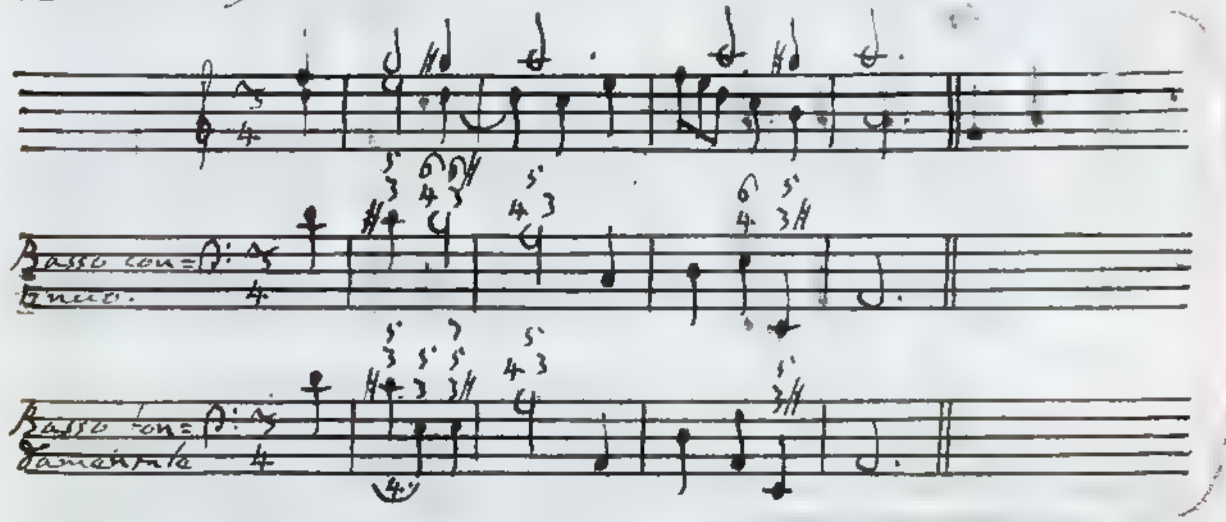
Passaggi artifiziali rappresentanti il naturale $G^{5}_{3}\ B^{5}_{3}$.



1. $A^{5}_{3\sharp}\ C^{5\sharp}_{3}$. Queste passaggio oltre all'essere di Terza all'insù contiene l'imperfezione, che il suono C♯ dell'accordo antecedente $A^{5}_{3\sharp}$ rende più amara la Quinta superflua CG♯ dell'accordo conseguente $C^{5\sharp}_{3}$. Il predetto accordo antecedente può artifizialmente spettare o al Tuono D, o al Tuono E amendue per Terza minore. Terminando tra Cadenze del Tuono minore D nell'accompagnamento $A^{5}_{3\sharp}$, questa circostanza rende non del tutto condannabile il nostro passaggio, quando $A^{5}_{3\sharp}$ compete ad esso Tuono minore... Nell'esempio che vedo poco si paragonano insieme gli accordi $A^{5}_{3\sharp}$, $C^{5\sharp}_{3}$; perchè nel primo finisce un motivo, e nel secondo un altro simile motivo principia. Attribuito l'accompagnamento antecedente $A^{5}_{3\sharp}$ al Tuono minore E, poichè nessuna Cadenza finisce nel detto accordo, non ho saputo trovare artificio sufficiente per rendere tollerabile il passaggio primo in tal guisa adoperato. Veggasi il promesso esempio.



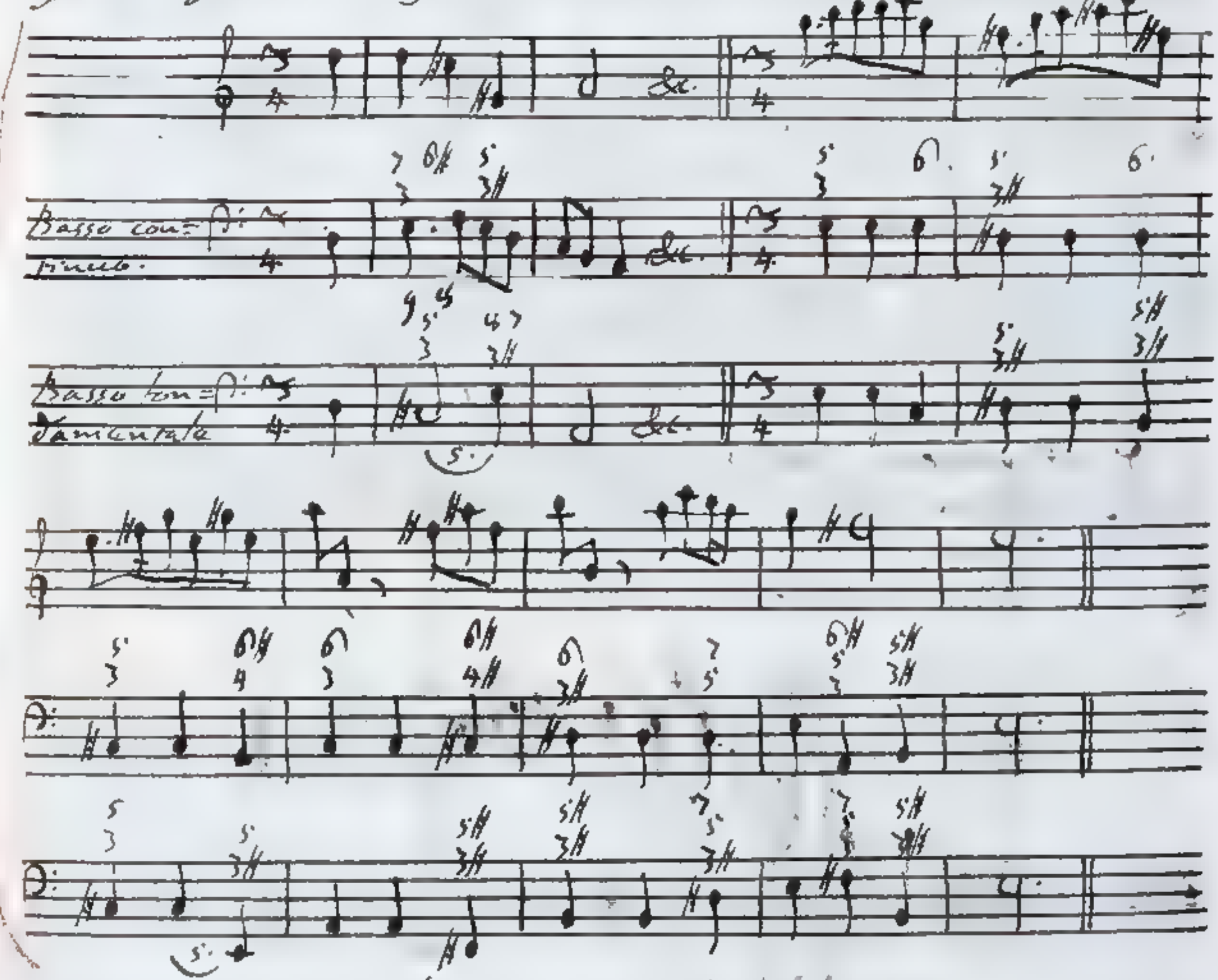
4. C♯ $\frac{5}{3}$ e $\frac{5}{3}$, 5. C♯ $\frac{5}{3}$ e $\frac{5}{3}$♯. Conciossiachè i passaggi, dei quali si tratta nel presente Capitolo, debbono nascersi da Tuono a Tuono, ciò non può avverarsi del passaggio 4. se C♯ $\frac{5}{3}$ non si attribuisca al Tuono D per Terza minore, e $\frac{5}{3}$ o al Tuono A per Terza minore, o al Tuono C per Terza maggiore. Il nostro passaggio oltre al movimento fondamentale di Terza alli insù, racchiude in se stesso il difetto, che la Quinta minore di C♯ rimane nel susseguente accompagnamento Terza minore di e. Non mi maraviglio adunque se mi ha costato molta fatica il disporlo in forma tale onde non dispiaccia alle orecchie.



L'accordo antecedente C♯ $\frac{5}{3}$ del passaggio 5. C♯ $\frac{5}{3}$ e $\frac{5}{3}$♯ si può attribuire o al Tuono D, o al Tuono e amendue per Terza minore; e quindi il detto passaggio modula o dal Tuono minore D, o dal Tuono minore e al Tuono minore A, a cui appartiene l'accordo conseguente e $\frac{5}{3}$♯. Se in tale accompagnamento vi fosse la

corda

corda naturale G in vece dell'artificiale G♯, la Quarta minore G dell'accompagnamento antecedente diverrebbe con un' riversa preparazione Terza minore nel conseguente, conforme ho testè notato parlando del passaggio 4. La corda artificiale G♯ pone riparo al notato disordine, e fa sì che il nostro passaggio sotto tutti e due i mentovati aspetti si possa qualche fiata introdurre nelle musiche composizioni; il che ho procurato nella miglior maniera di effettuare negli esempi che seguono.

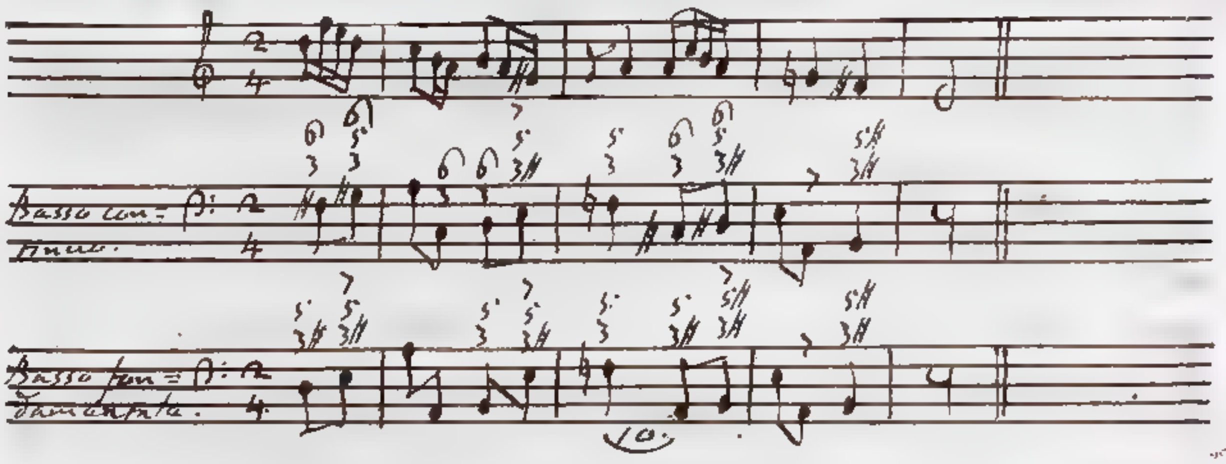


9. $E\,{}^{5}_{3\sharp}$ $G\natural\,{}^{5\sharp}_{3}$. Nel presente passaggio l'accompagnamento antecedente compete al Tuono A per Terza minore, il conseguente al Tuono simile E. Egli è dunque analogo al passaggio 1. $A\,{}^{5}_{3\sharp}$ $C\natural\,{}^{5\sharp}_{3}$, quando il primo accordo si assegna al Tuono minore D, ed a questa ipotesi è adattato l'allegato esempio; che al passaggio 9. $E\,{}^{5}_{3\sharp}$ $G\natural\,{}^{5\sharp}_{3}$ si può acconciare parimente.

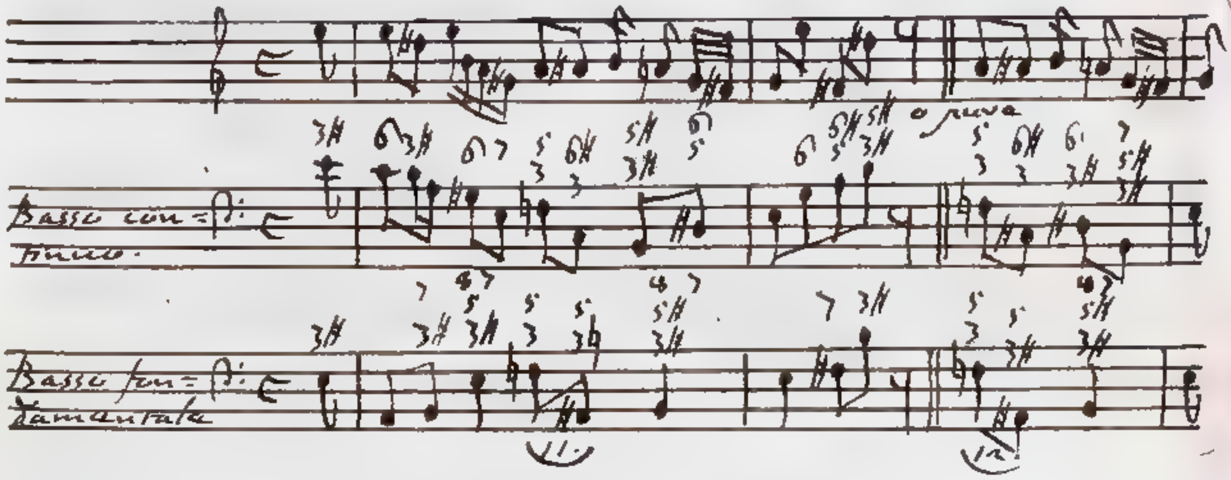
10. $7\,{}^{5}_{3}$ $A\,{}^{5}_{3\sharp}$, 11. $7\,{}^{5}_{3}$ $A\sharp\,{}^{5}_{3\natural}$, 12. $7\,{}^{5}_{3}$ $A\sharp\,{}^{5}_{3\sharp}$, 13. $7\sharp\,{}^{5}_{3}$ $A\,{}^{5}_{3\sharp}$, 14. $7\sharp\,{}^{5}_{3}$ $A\sharp\,{}^{5}_{3\natural}$, 15. $7\sharp\,{}^{5}_{3}$ $A\sharp\,{}^{5}_{3\sharp}$. Se il passaggio 10. ha da contenere mutazione di Tuono, l'accompagnamento conse-

guente

quente A $^{5}_{3\sharp}$ dee considerarsi come artifiziale o dal Tuono maggiore G, o dal Tuono minore e. Nel sottoposto esempio io l'adopro come appartenente a quest'ultimo Tuono.



Gli esempi secondo e terzo ci pongono sotto gli occhi i passaggi 11. e 12., i quali nei detti esempi fanno transito dal Tuono A al Tuono e amendue per Terza minore.

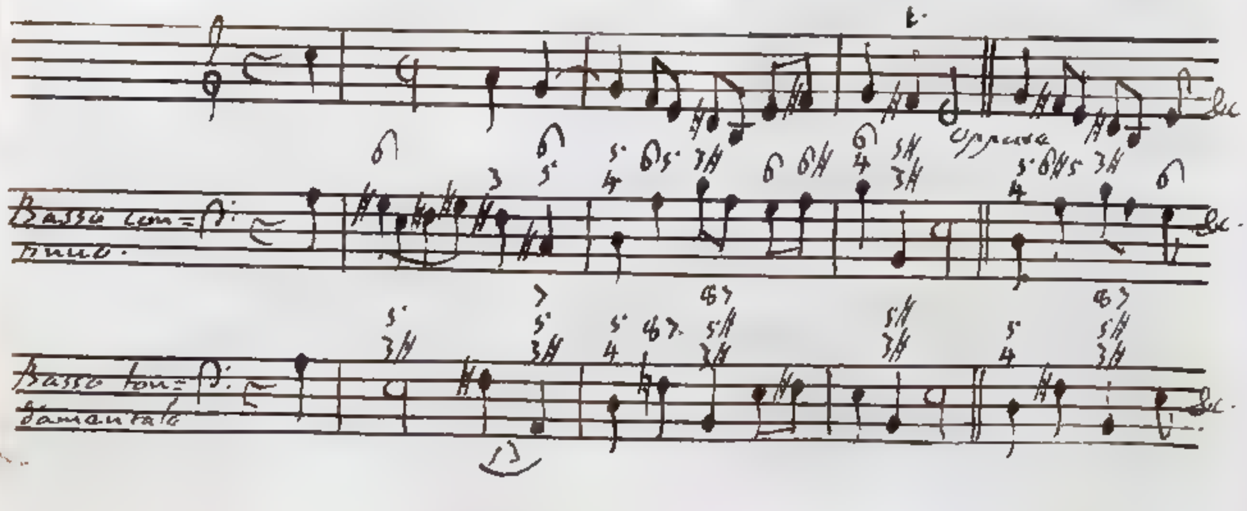


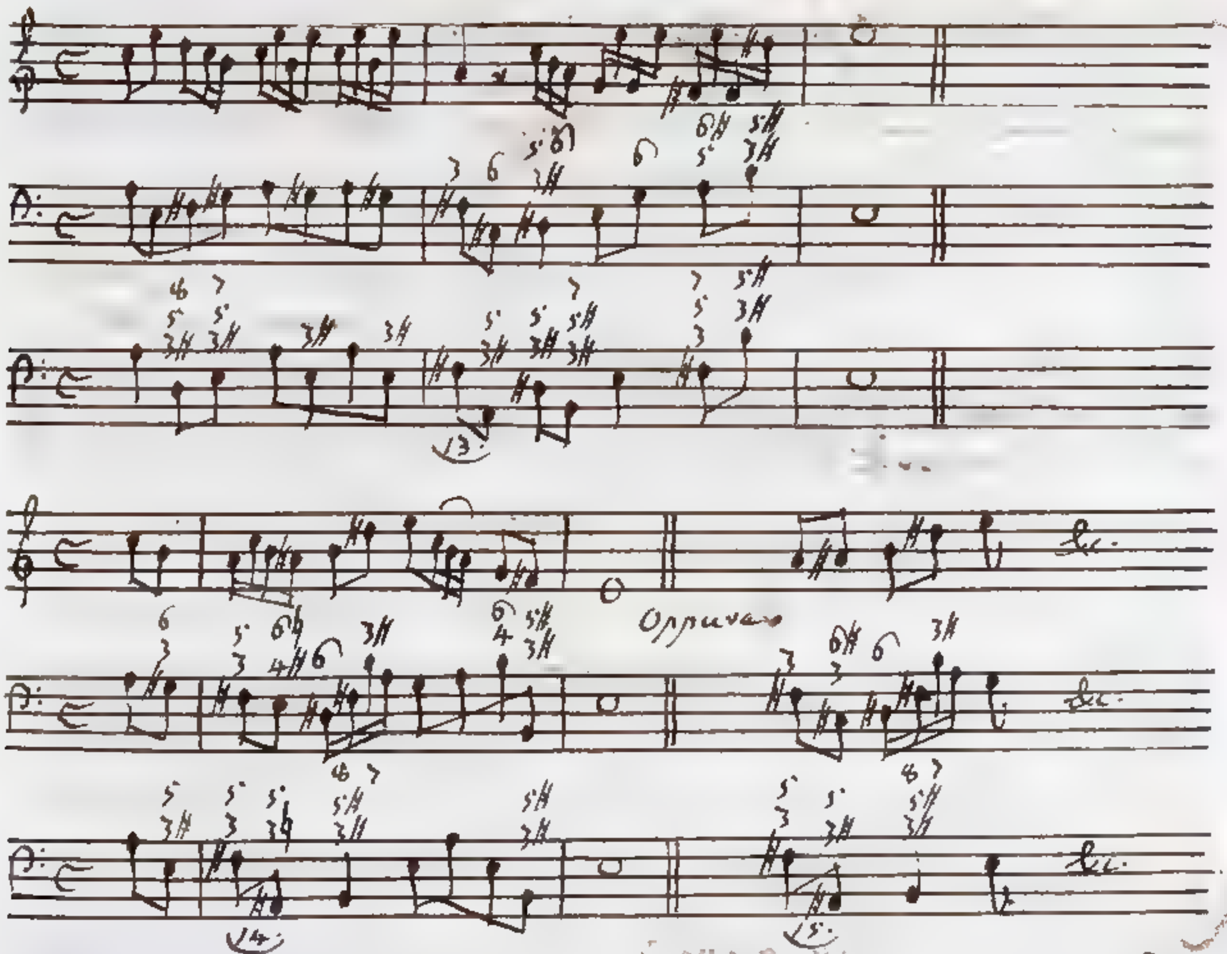
In tutti e tre gli esempi recati ho usato l'artifizio, che nell'accordo antecedente 7 $^{5}_{3}$ dei passaggi 10. 11. 12. termini la Cadenza e $^{5}_{3\sharp}$ 7 $^{5}_{3}$ dalla quarta alla quinta corda del Tuono B derivato dal Tuono A per Terza minore. Contenendo essa Cadenza una qualche conchiusione di senso, chiama a se l'attenzion dell'orecchio, e perciò quanto è chiaro il paragone di e $^{5}_{3\sharp}$ con 7 $^{5}_{3}$, altrettanto riesce oscuro il confronto di 7 $^{5}_{3}$ coll'accordo conseguente A $^{5}_{3\sharp}$, ovvero A♯ $^{5\natural}_{3\natural}$, ovvero A♯ $^{5}_{3\sharp}$ dei tre mentovati passaggi. Avverto che il passaggio 12. 7 $^{5}_{3}$ A♯ $^{5}_{3\sharp}$ si conta nel numero di quelli, che

eccitano

eccitano l'idea d'una illecita modulazione da Tuono a Tuono, i quali da vicendevole subordinazione non sono fra loro legati. S'io abbia abbastanza occultata la discrepanza dei due accompagnamenti $7\sharp3^{5}$, $A\sharp3^{5}\sharp$, ne lascio il giudizio a chi legge.

Qualora l'accordo antecedente $7\sharp3^{5}$ dei passaggi 13. 14. 15. venga considerato come artifiziale del Tuono C per Terza maggiore, si pecca contro il Canone quinto. Si può dunque attribuire soltanto in figura di artifiziale al Tuono A per Terza minore, ed in tal guisa l'ho adoprato negli esempi, che pongo qui sotto. Nel passaggio 13. l'accompagnamento conseguente $A3^{5}\sharp$ può artifizialmente competere o al Tuono D, o al Tuono E per Terza minore, ed anche al Tuono G per Terza maggiore. Il primo aspetto nasce più inaspettato degli altri due a cagione dell'accordo antecedente $7\sharp3^{5}$, il quale sembra che ricerchi, che $A3^{5}\sharp$ si assegni o al Tuono E minore, o al Tuono G maggiore, nella cui scala naturale c'entra $7\sharp$. Anche negli esempi dei passaggi 13. 14. 15: una specie di Cadenza $E3^{5}\sharp$ $7\sharp3^{5}$ dalla quarta corda naturale alla quinta artifiziale del Tuono B derivata dal Tuono A per Terza minore finisce nell'accordo antecedente $7\sharp3^{5}$ di essi passaggi. La predetta Cadenza per altro poco conchiude, e perché la corda artifiziale $7\sharp$ leva il natural Semituono E F, e perché fa divenir consonante per rappresentanza l'accompagnamento $7\sharp3^{5}$.





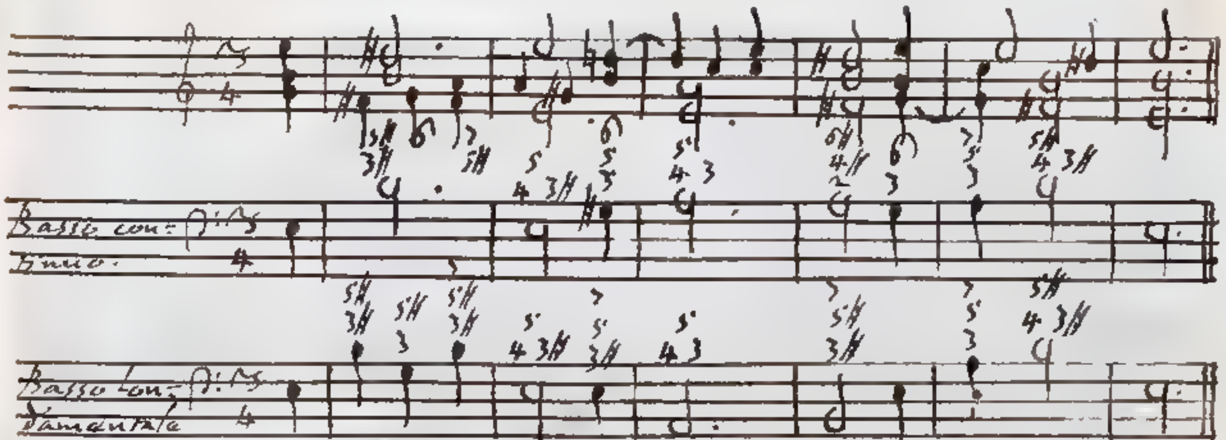
§ 13. Si bandiscano i seguenti passaggi dalle musiche composizioni.

2. $A\sharp\,{}^{5}_{3\natural}\;C\,{}^{5\sharp}_{3}$, 3. $A\sharp\,{}^{5}_{3\sharp}\;C\natural\,{}^{5\sharp}_{3}$. Restano esclusi dal Canone quinto.

6. $D\,{}^{5}_{3\sharp}\;7\natural\,{}^{5\sharp}_{3}$. Considerato l'accordo antecedente come artificiale del Tuono maggiore C, il passaggio 6. contravviene al Canone quinto. Ma assegnandolo ancora artificialmente al Tuono minore A, ho già detto nel § 12. parlando del passaggio simile $A\,{}^{5}_{3\sharp}\;C\natural\,{}^{5\sharp}_{3}$ che la Terza maggiore dell'accompagnamento antecedente fa divenir tanto amara la Quinta superflua dell'accompagnamento conseguente, che l'orecchio non può tollerarla, a cagione massimamente che nell'accordo antecedente non termina veruna Cadenza. In fatti nessuna Cadenza del Tuono A per Terza minore finisce nell'accordo $D\,{}^{5}_{3\sharp}$, che si suppone artificialmente competere al detto Tuono.

7. $D\sharp\,{}^{5}_{3\natural}\;7\,{}^{5\sharp}_{3}$, 4. $D\sharp\,{}^{5}_{3\sharp}\;7\natural\,{}^{5\sharp}_{3}$. Sono dichiarati viziosi dal Canone quinto.

16. G$\overset{5\sharp}{3}$ B$\overset{5}{3\natural}$, 17. G$\overset{5\sharp}{3}$ B$\overset{5\sharp}{3\natural}$, 18. G$\overset{5\sharp}{3}$ B$\overset{5\natural}{3\sharp}$, 19. G$\overset{5\sharp}{3}$ B$\overset{5\sharp}{3\sharp}$, 20. G$\overset{5\sharp}{3}$ B6$\overset{5}{3\natural}$. I passaggi 16. 17. 20. ripugnano apertamente al Canone terzo; perchè nei loro accompagnamenti conseguenti non ha luogo nè D#, che colla base dell'accompagnamento antecedente forma Quinta superflua, nè E, a cui dee ascendere il detto suono D#. Lo stesso Canone condanna anche il passaggio 18.; perchè quantunque l'accordo conseguente B$\overset{5\natural}{3\sharp}$ contenga D#, egli è talmente piccante, che riesce insoffribile il differire in tal modo di ascendere E. Quanto al passaggio 19. essendo l'accordo B$\overset{5\sharp}{3\sharp}$ comune ai Tuoni minori A, E, e succedendo all'accordo G$\overset{5\sharp}{3}$ proprio del Tuono E, il senso a questo l'attribuisce. Del passaggio C$\overset{5\sharp}{3}$ E$\overset{5}{3\sharp}$ spettante al Tuono minore A; e simile al G$\overset{5\sharp}{3}$ B$\overset{5\sharp}{3\sharp}$ spettante al Tuono minore E ne ho parlato Cap. 5., § 17, e ne ho recato un esempio. Nel sottoposto esempio l'accordo antecedente G$\overset{5\sharp}{3}$ fa che si assegni, conforme ho affermato testè, al Tuono minore E il conseguente B$\overset{5\sharp}{3\sharp}$: ma succedendo poi a questo l'accordo E$\overset{5}{3\sharp}$ competente al Tuono minore A, l'orecchio cangia opinione, e del Tuono ultimamente nominato lo crede. In somma l'accordo B$\overset{5\sharp}{3\sharp}$ si adopra come fondato prima sulla quinta corda del Tuono minore E, indi sulla seconda del Tuono minore A, il qual ultimo aspetto richiede che si effettui pel Canone quinto la Cadenza B$\overset{5\sharp}{3\sharp}$ E$\overset{5}{3\sharp}$ dalla seconda alla quinta corda, che in se contiene l'ascesa da D# in E; siccome esige pel Canone terzo il già udito accompagnamento G$\overset{5\sharp}{3}$ di Terza maggiore e Quinta superflua.



(19.)

§ 14. Pongo fine al Capitolo sesto colla discussione di que' passaggi, che sono formati da due accordi

artificiali

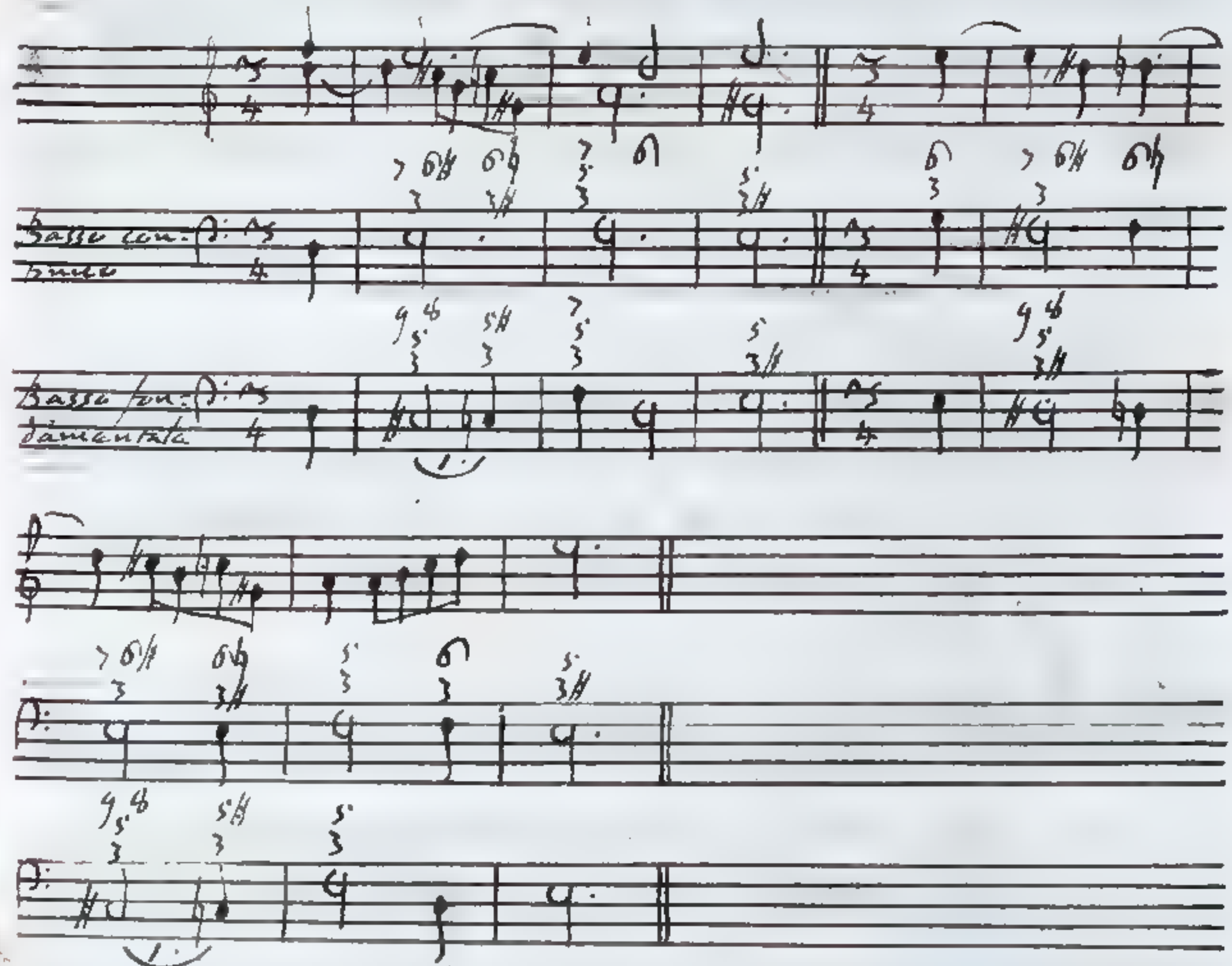
artificiali rappresentanti lo stesso naturale, i quali passaggi in tanto si trasferiscono da Tuono a Tuono, che non hanno commune la scala, in quanto ciò viene indicato dalla corda artificiale. Metto in serie i nominati passaggi.

Passaggi formati da due accordi artificiali;
che rappresentano il naturale C $^{5}_{3}$.

Passaggi formati da due accordi artificiali,
che rappresentano il naturale F $^{5}_{3}$.

Passaggi formati da due accordi artificiali;
che rappresentano il naturale G $^{5}_{3}$.

1. C♯ $^{5}_{3}$ C♮ $^{5♯}_{3}$. L'accordo antecedente C♯ $^{5}_{3}$, che rappresenta il naturale C $^{5}_{3}$, può del pari appartenere e al Tuono minore D, e al Tuono minore E. Attribuendolo al Tuono G per terza maggiore, si peccherebbe contro il Canone quinto. Per la qual cosa il nostro passaggio sarà lecitamente transito dal Tuono minore D al Tuono minore A, o pure dal Tuono minore E al Tuono A mentovato. Proviene all'orecchio cruda la Quinta superflua C $^{5♯}$ non preparata, e resa vie più sensibile dalla memoria del suono C♯. Lo ha procurato di mitigare il passaggio, usandolo nella seguente maniera C $^{6♯}_{3}$ C $^{6♮}_{3♯}$, facendo cadere in tempo cattivo l'accordo più piccante C $^{6}_{3♯}$; e paragonando insieme soltanto melodiosamente i suoni C, G♯, che nel predetto accordo si corrispondono in Quarta diminuita.



3. F$\sharp^{5}_{3}$ F$\natural^{5\sharp}_{3}$; 5. G$\sharp^{5}_{3}$ G$\natural^{5\sharp}_{3}$. Nel passaggio 3. l'accordo antecedente non deve considerarsi artificiale del Tuono C per Terza maggiore, opponendosi a tale supposizione il Canone quinto. Può dunque soltanto comparire artificialmente al Tuono minore A, e ciò posto il passaggio 3. è simile al 1. C$\sharp^{5}_{3}$ C$\natural^{5\sharp}_{3}$, quando l'antecedente accompagnamento si assegna al Tuono minore E, e si inferisca che ad esso si assesta il secondo dei due ultimi esempi. Al passaggio 5., il cui precedente accompagnamento spetta al Tuono minore A, si accomoda l'esempio primo; imperciocché ha similitudine col passaggio 1. qualora l'antecedente accordo appartenga al Tuono D per Terza minore.

§ 15. Non accetta il Contrappunto i sottoscritti passaggi.

2. C$^{5\sharp}_{3}$ C$\sharp^{5\flat}_{3}$, 4. F$^{5\sharp}_{3}$ F$\sharp^{5\flat}_{3}$, 6. G$^{5\sharp}_{3}$ G$\sharp^{5\flat}_{3}$ sono dichiarati illeciti dal Canone terzo, perché non si può effettuare la risoluzione della Quinta superflua collo ascendere per una Seconda.

Capitolo settimo.

Dei passaggi ~~artifiziali~~ artifiziali, che rappre=sentano i naturali, i quali si trasferiscono da un accompagnamento all'altro apparte=nenti a due Tuoni uno principale, e l'altro subordinato, o a rovescio, che non ammettono la medesima scala.

§ 1. Dei passaggi naturali, che modulano dal Tuono principale C maggiore, ovvero A minore ai su=bordinati, che non hanno comune la scala, o pure si tras=feriscono da questi a quelli, ne ho parlato a luogo nel Capitolo terzo distinguendoli in 14. specie, ed in sei classi, e facendo parecchie riflessioni per ben usarli se=condo l'indole loro diversa. Trattando dei passaggi arti=fiziali, che rappresentano i predetti naturali, io terrò l'ordine stesso posto in opera nel luogo citato. Nascono i nostri passaggi artifiziali dal sostituire in cambio dell'uno o dell'altro accordo naturale, o pure in cambio di tutti e due gli accordi artifiziali, che rappresentano i naturali, di cui fanno le veci. Si prendono questi accompagnamenti artifiziali dal Tuono principale, o subordinato, al quale l'accompagnamento naturale rappresentato appartiene. Se per esempio in un passaggio ci entri l'accordo $G\,\overset{5}{3}\,6$ come spettante al Tuono F per terza maggiore, ed al suo relativo D per terza minore, io potrò sostituire in cambio di $G\,\overset{5}{3}\,6$ tutti gli accordi artifiziali, che dai mentovati Tuoni mi vengono somministrati. Siccome non ho considerato in qualità di passaggio l'usare un accompagnamento naturale prima come proprio di un Tuono, indi come proprio di un altro, così io non collocherò nel numero dei passaggi la replicazione dello stesso accordo, il qua=le prima faccia figura di naturale del Tuono prece=dente, e poscia di artifiziale del Tuono conseguente, o a rovescio, e pure di artifiziale di ambedue i Tuoni. Sarà lecito questo doppio aspetto dello stesso accompa=gnamento, quando non ripugni a veruno dei Canoni stabiliti nel Capitolo quarto. Mi è concesso per esem=pio il porre in opera l'accordo $Bb\,6\,\overset{5}{3}$ primieramente come naturale dei Tuoni relativi F maggiore, D minore, e poi come artifiziale del Tuono A per Terza minore

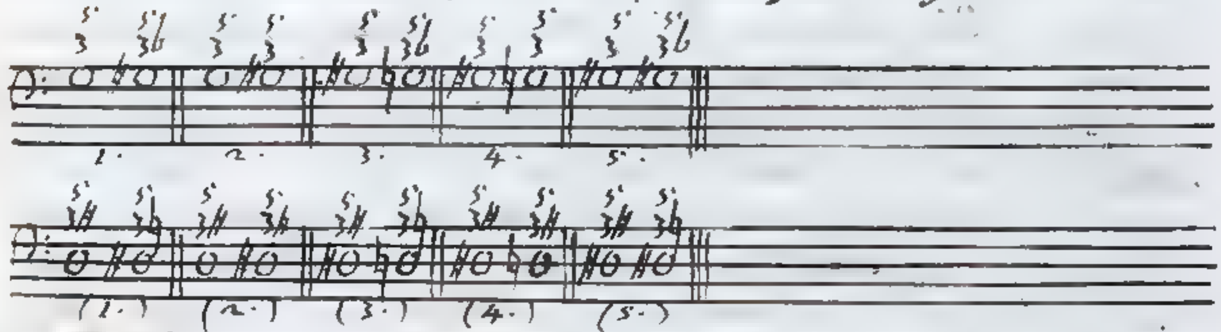
minore

minore, perchè posso adempiere la prescrizione del Canone sesto collo effettuare la Cadenza B♭ ${}^{5}_{3}$ A ${}^{5\flat}_{3\sharp}$ dalla seconda alla quinta corda, in grazia della quale il detto accompagnamento artificiale è stato introdotto nel Contrappunto. Il supporre l'accordo B♭ ${}^{5}_{3}$ prima artificiale del Tuono minore A, ed indi naturale dei Tuoni relativi F maggiore, D minore, si opporrebbe al Canone mentovato.

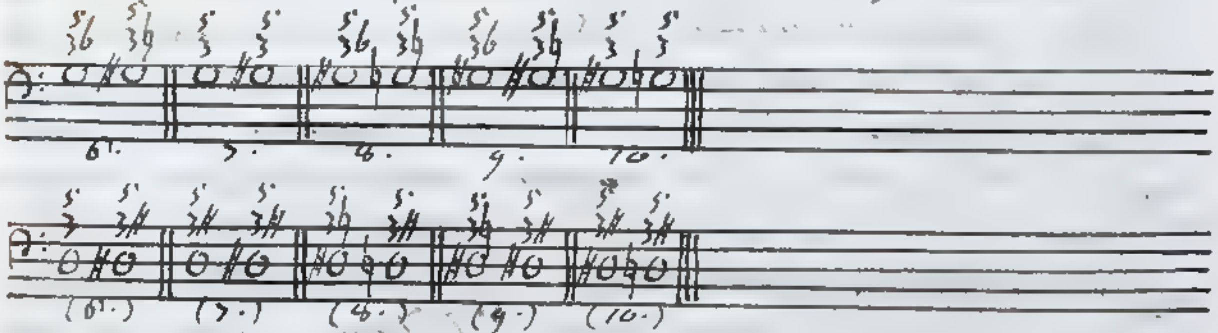
§ 2. Non discostandomi dall'ordine tenuto nel Capitolo terzo, parlerò in primo luogo dei passaggi artificiali rappresentanti quei naturali, che sono formati da due accompagnamenti, le cui basi sono unisone.

Passaggi artificiali rappresentanti i naturali formati da due accordi, le cui basi sono unisone.

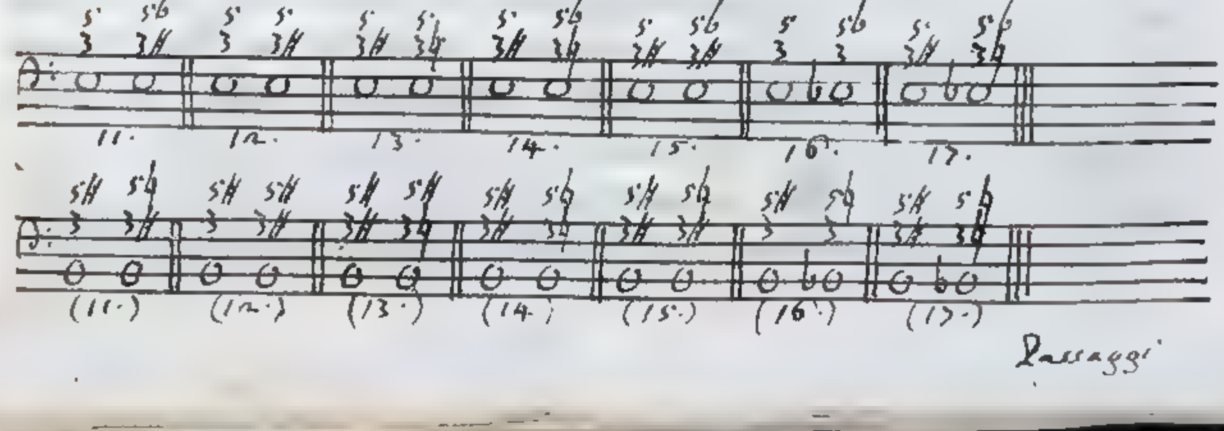
Passaggi artificiali rappresentanti i naturali G ${}^{5}_{3}$ G ${}^{5}_{3\flat}$, D ${}^{5}_{3\sharp}$ D ${}^{5}_{3\natural}$ dalla prima specie.



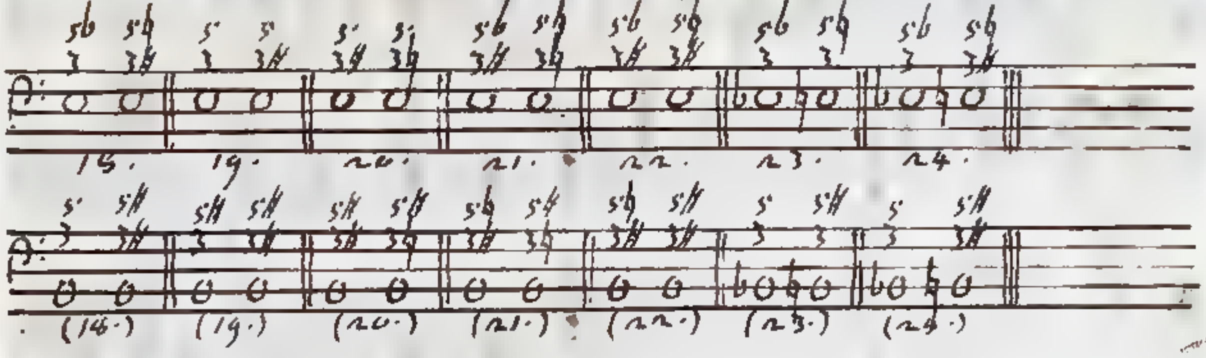
Passaggi artificiali rappresentanti i naturali G ${}^{5}_{3\flat}$ G ${}^{5}_{3\natural}$, D ${}^{5}_{3}$ D ${}^{5}_{3\sharp}$ dalla seconda specie.



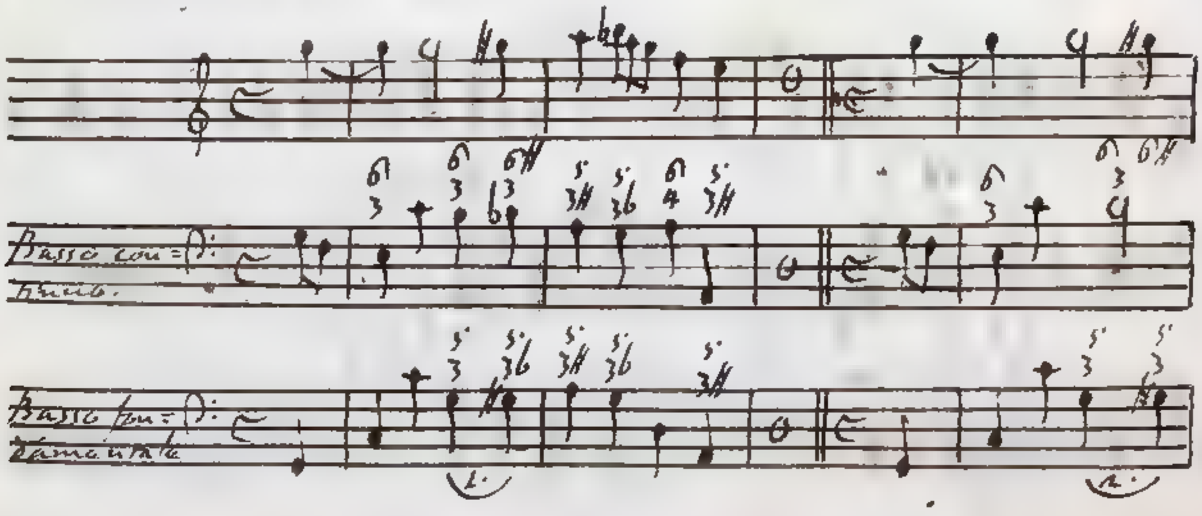
Passaggi artificiali rappresentanti i naturali C ${}^{5}_{3}$ C ${}^{5\natural}_{3}$, B ${}^{5\sharp}_{3}$ B ${}^{5\flat}_{3}$ dalla terza specie.

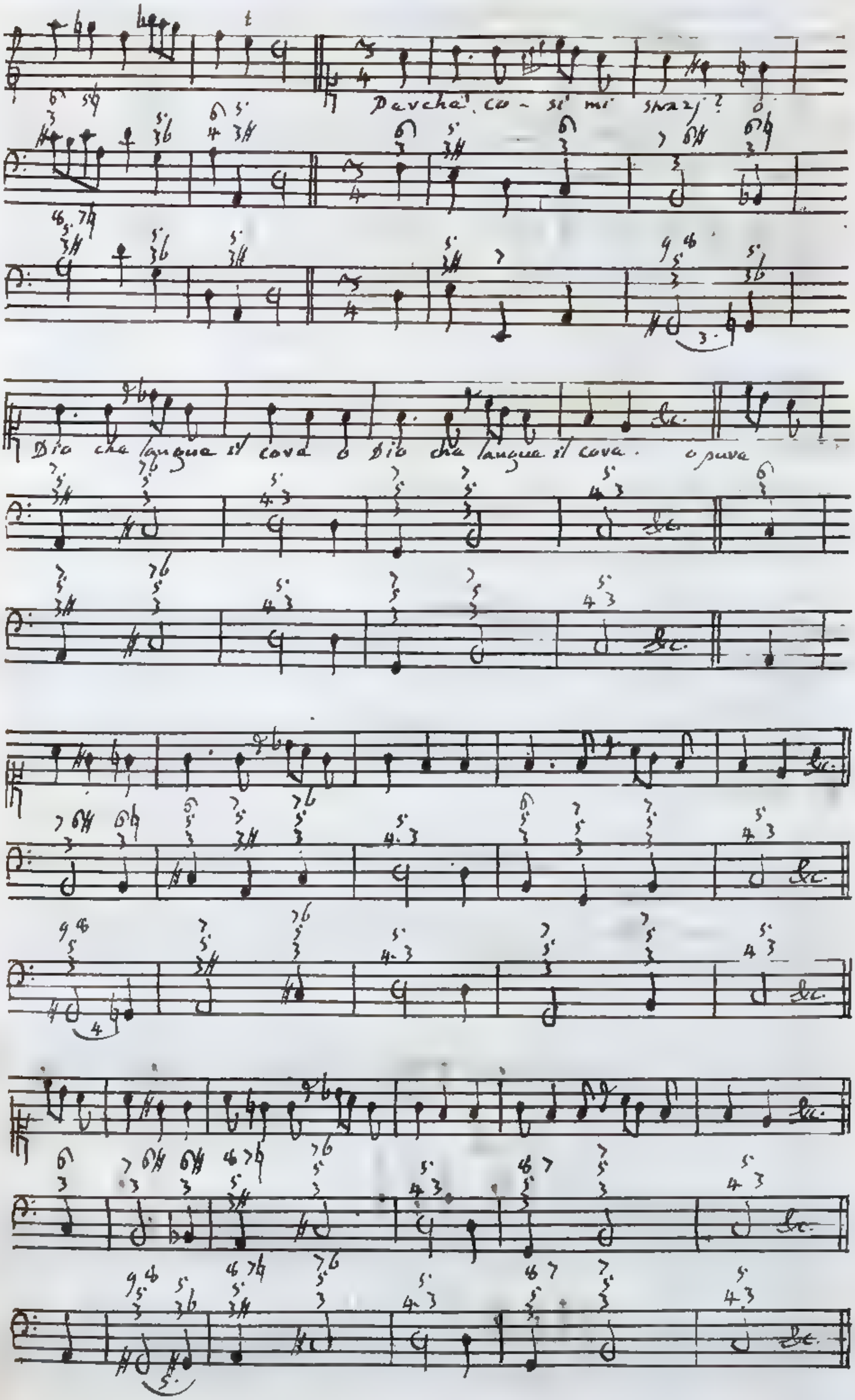


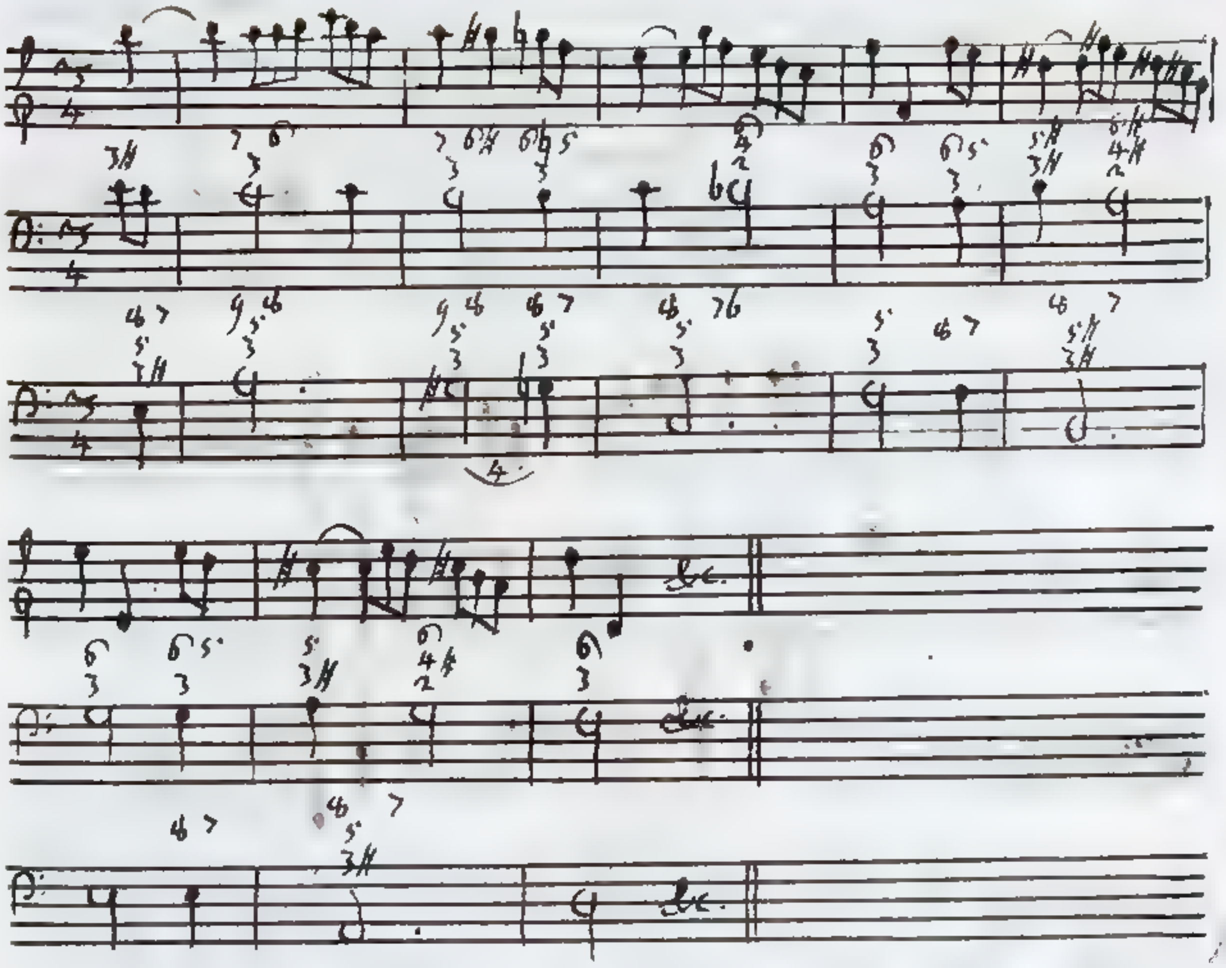
Passaggi artificiali rappresentanti i naturali A$^{5\flat}_{3\,6}$ A$^{5}_{3}$, B$^{5}_{3}$ B$^{5\sharp}_{3\sharp}$ dalla quarta specie.



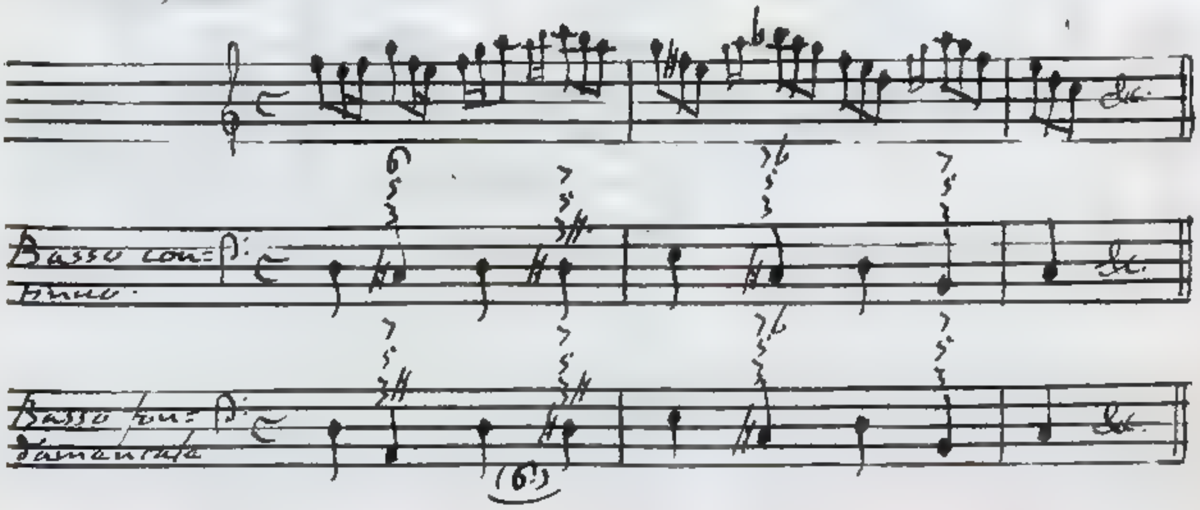
1. G$^5_3$ G♯$^{}_{3\,6}$, 2. G$^5_3$ G♯$^5_3$, 3. G♯$^5_3$ G♮$^{}_{3\,6}$, 4. G♯$^5_3$ G♮$^5_3$, 5. G♯$^5_3$ G♯$^{}_{3\,6}$. Tutti questi passaggi possono tornar comodi nella composizioni di Musica. Servono essi per modulare dall'uno, o dall'altro dei Tuoni relativi C maggiore, A minore all'uno, o all'altro dei Tuoni relativi F maggiore, D minore. In cambio dell'accompagnamento G♯$^{5}_{3\,6}$ si adoprerà più elegantemente il derivato B♭$^{6\sharp}_{3}$, e nei passaggi 3. e 4. contenenti una inversa preparazione della Quinta minore sarà di maestria sostituire agli accordi fondamentali i derivati di Terza e Sesta, onde essi passaggi prendano il seguente aspetto 3. B$_3$ B♭$^{6\sharp}_3$ 4. B$^{6\sharp}_3$ B$^{6\natural}_3$. È ottimo il passaggio 3. ad esprimere gli affetti mesti a cagione del doppio scemamento da B a B♭, da G♯ a G, il che nell'esempio terzo sembrami di aver ottenuto. Avverto che nel passaggio 4. G♯$^5_3$ G♮$^5_3$ l'accordo conseguente può far figura di artificiale o del Tuono D per Terza minore, o del Tuono F per Terza maggiore. Sotto questo doppio aspetto li ho posto in opera negli esempi quarto, ed ultimo.



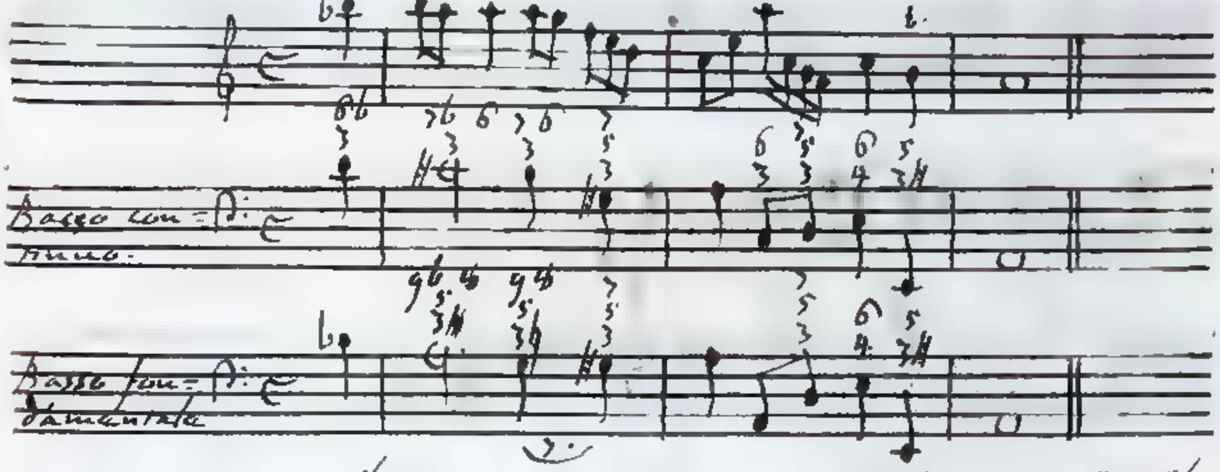

Perche co- si mi sprezzi? o
Dio che langue il core o Dio che langue il core. o pure
&c.



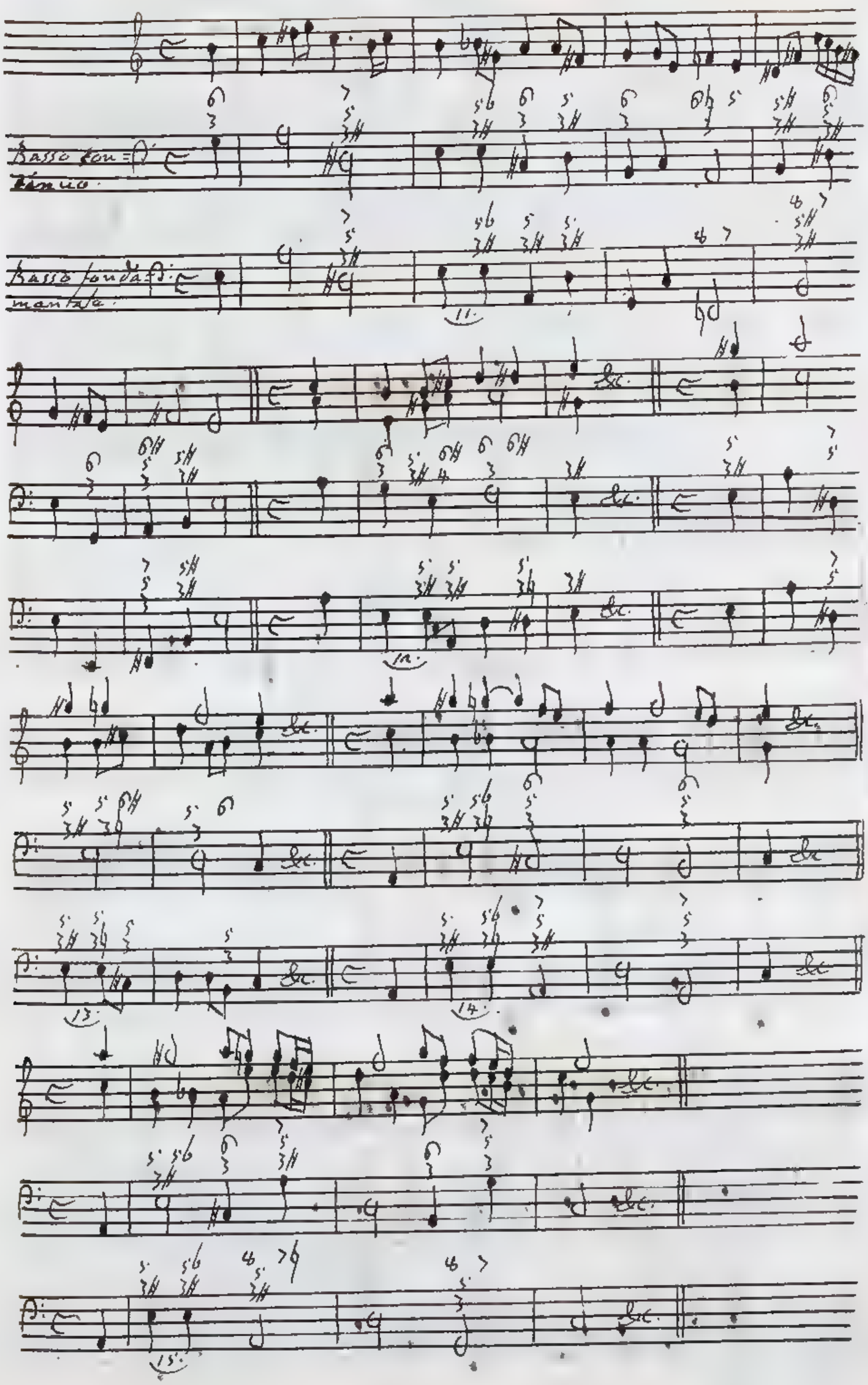
6. G $\overset{5}{3}6$ G♯ $\overset{5}{3}$♮, 7. G $\overset{5}{3}$ G♯ $\overset{5}{3}$. Se, come sempre qui si suppone, sia principale o il Tuono maggiore C, o il Tuono minore A, più facilmente si userà il passaggio (6.7) D $\overset{5}{3}$ D♯ $\overset{5}{3}$♯, che il simile 6. G $\overset{5}{3}6$ G♯ $\overset{5}{3}$♮; perchè in D $\overset{5}{3}$ finiscono due Cadenze del Tuono subordinato D per Terza minore, ed in G $\overset{5}{3}6$ non termina veruna Cadenza di un Tuono subordinato. Per la qual cosa nel primo esempio mi servo piuttosto del passaggio (6.7) D $\overset{5}{3}$ D♯ $\overset{5}{3}$♯, che dell' analogo 6. G $\overset{5}{3}6$ G♯ $\overset{5}{3}$♮.



Adoperando l'accompagnamento precedente G $^5_3$ del passaggio 7. G $^5_3$ G♯ $^5_3$ come artifiziale del Tuono F per Terza maggiore, si trasgredirebbe il Canone quinto. Si può bene considerare in qualità di artifiziale del Tuono minore D, purchè una parte si muova da C♯ a B, cioè a dire dalla settima corda alla sesta ambo artifiziali del Tuono predetto, conforme si può osservare nell'esempio seguente.

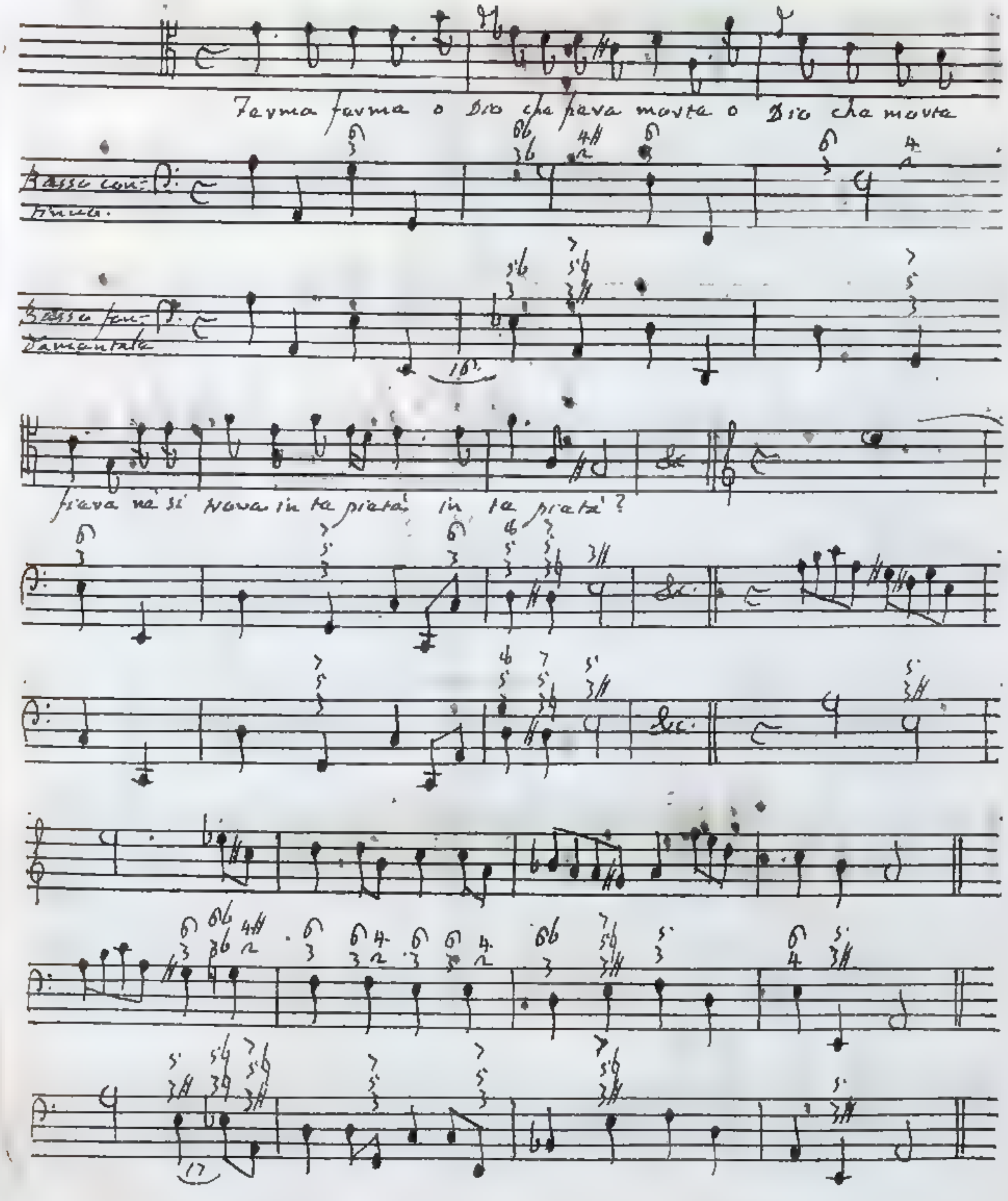


11. C $^5_3$ C $^{5\,6}_{3♯}$, 12. C $^5_3$ C $^5_{3♯}$, 13. C $^5_{3♯}$ C $^5_{3♮}$, 14. C $^5_{3♯}$ C $^{5\,6}_{3♮}$, 15. C $^5_{3♯}$ C $^{5\,6}_{3♯}$. Fra i sovrascritti cinque passaggi il 14. è migliore degli altri, e serve per modulare con molta eleganza dal Tuono A al Tuono D entrambi per Terza minore. I passaggi 11. e 15. riescono piccanti a cagione dell'accordo conseguente di Terza maggiore e Quinta ~~Diminuita~~ minore. Perchè nel passaggio 12. all'accompagnamento conseguente C $^5_{3♯}$, che si suppone artifiziale del Tuono minore D, dee necessariamente succedere l'accordo A $^5_{3♯}$, nasce sospetto, che questi due accordi altresì comuni al Tuono maggiore D spettino ad esso Tuono, che non si conta nel numero dei subordinati al Tuono principale C maggiore, ovvero A minore. Quindi si richiede non poco artifizio per far sì, che l'orecchio riceva con aggradimento la serie degli accompagnamenti C $^5_{3♯}$ A $^5_{3♯}$ D $^5_3$, udendosi alquanto strana la Terza minore dell'ultimo accordo. Giudicherà chi legge qualmente io ci sia riuscito nell'esempio secondo.

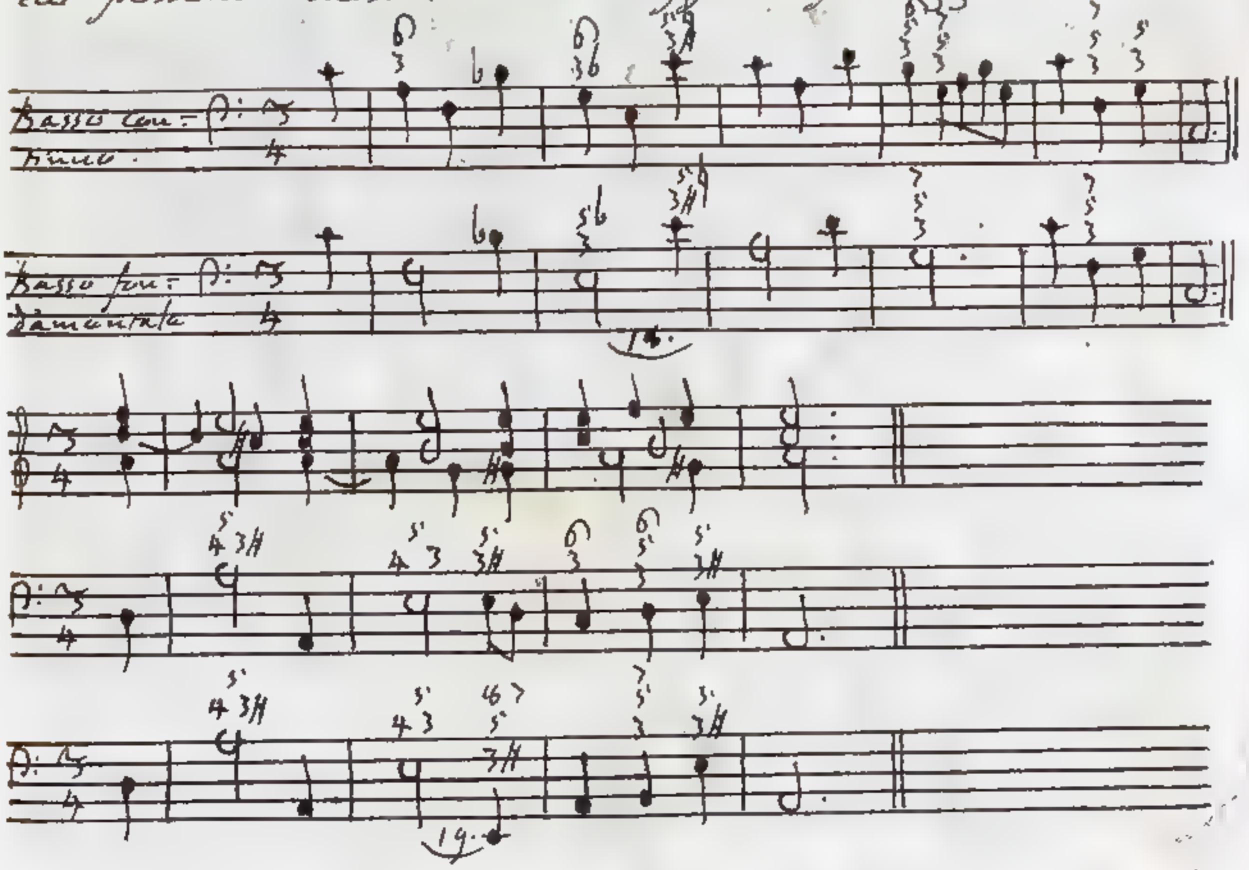

Basso continuo.
Basso fondamentale.
11.
&c.
12.
13.
14.
15.

16. $e\,3^{5}\ e\,b3^{56}$, 17. $e\,3^{5}\sharp\ e\,b3^{56}$. Il passaggio 16., ed ancor più il 17. sono composti di accordi talmente rimoti, che hanno l'apparenza di far transito da Tuono a Tuono, che non siano legati da una mutua subordinazione. Benchè nel Canone ottavo si dia pressochè un'assoluta esclusione a tali passaggi; nulladimeno porgo gli esempj de' nostri due, e per far vedere l'effetto, che possono produrre, adatto al primo esempio, che contiene il passaggio 16. men difettoso la parola

Ferma, o Dio che fiera morte,
Nè si trova in te pietà?



18. e $^{5\flat}_{3}$ e $^{5\natural}_{3\sharp}$; 19. e $^{5}_{3}$ e $3\sharp$. Ecco la maniera, con cui possono usarsi i due sovrapposti passaggi.



§ 3. Tra i passaggi rappresentanti i naturali formati da due accordi, le cui basi sono unisone, ricusano i seguenti di essere introdotti nelle musiche composizioni.

8. G♯ $^{5}_{3\flat}$ G♮ $^{5}_{3\natural}$; 9. G♯ $^{5}_{3\flat}$ G♯ $^{5}_{3\natural}$, 10. G♯ $^{5}_{3}$ G♮ $^{5}_{3}$. Questi passaggi, che rappresentano il naturale G $^{5}_{3\flat}$ G $^{5}_{3\natural}$, non si sottomettono al Canone quinto. Il passaggio 9. si oppone altresì al Canone settimo.

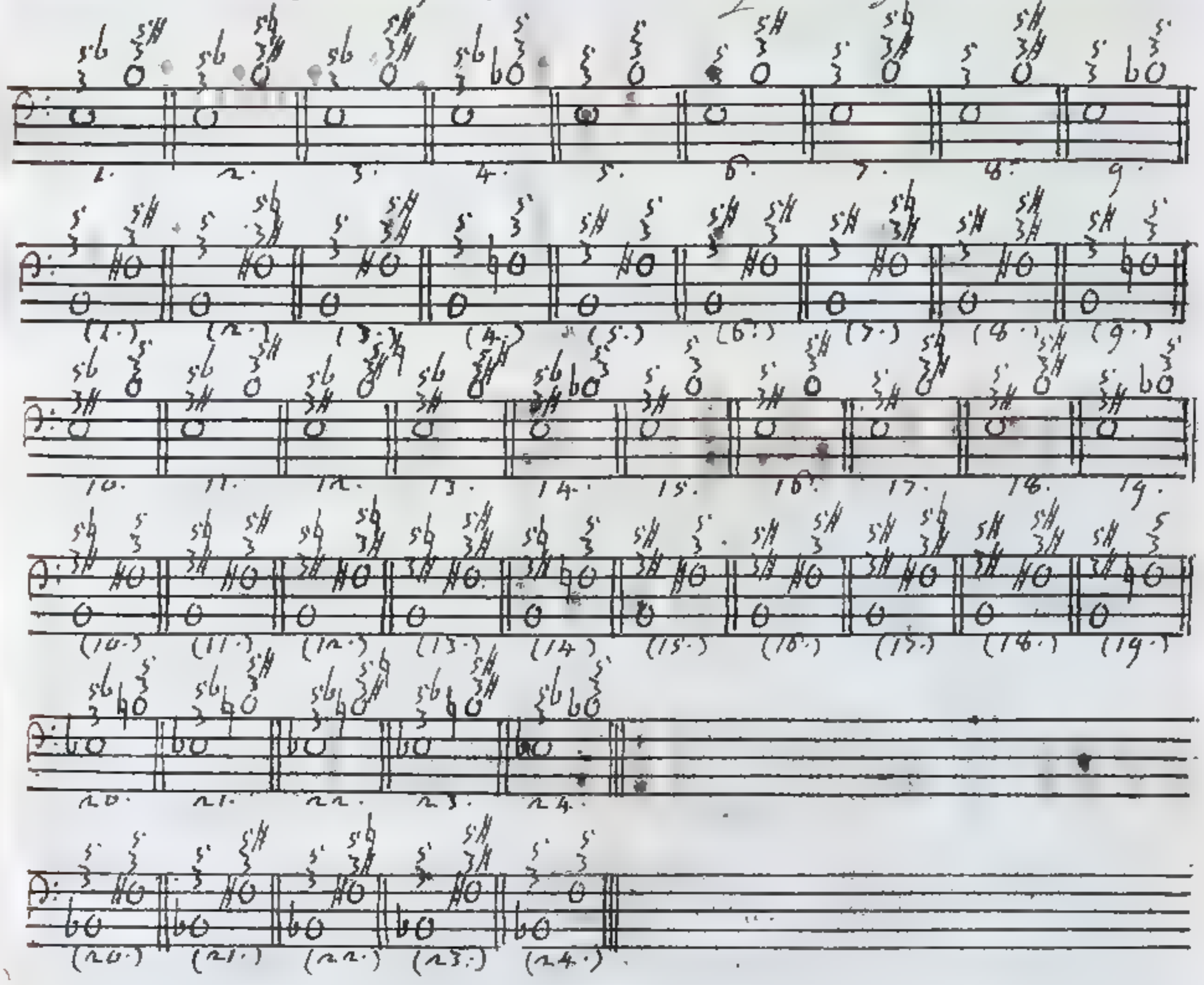
20. e $^{5}_{3\sharp}$ e $^{5}_{3\natural}$, 21. e $^{5\flat}_{3\sharp}$ e $^{5\natural}_{3\natural}$, 22. e $^{5\flat}_{3\sharp}$ e $^{5\natural}_{3\sharp}$, 23. e♭ $^{5\flat}_{3}$ e♮ $^{5\natural}_{3}$, 24. e♭ $^{5\flat}_{3}$ e♮ $^{5\natural}_{3\sharp}$. I passaggi 20. 21. 22. contravvengono al Canone quinto, ed il 22. anche al settimo. Contro il Canone sesto peccano i passaggi 23, e 24.

§ 4. Seguitando l'ordine osservato nel Capitolo terzo, debbono cadere sotto la nostra considerazione i passaggi artifiziali rappresentanti i naturali, che si muovono per una Quinta all'insù, o all'ingiù.

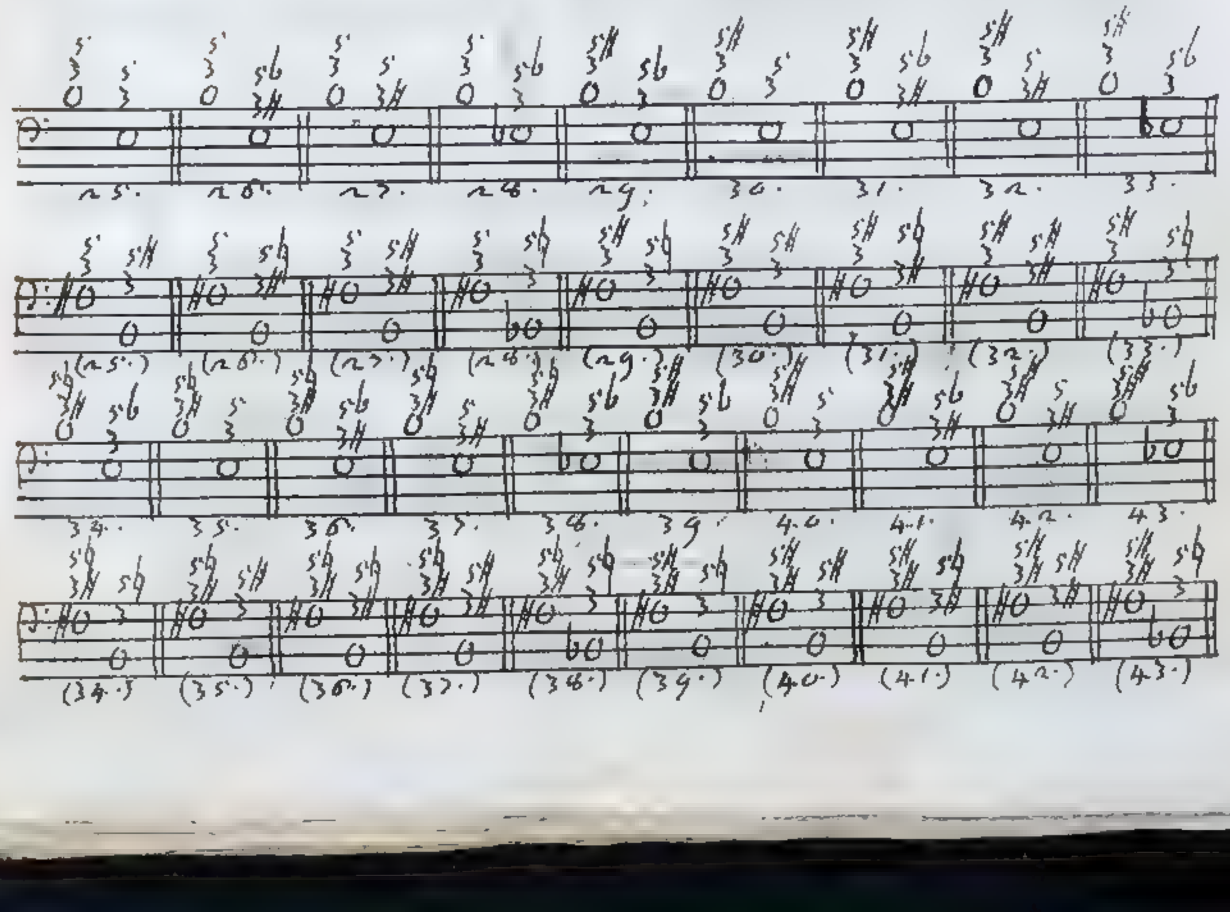
Passaggi artifiziali rappresentanti i naturali composti da due accordi, le cui basi si corrispondono in Quinta presa all'insù, o all'ingiù

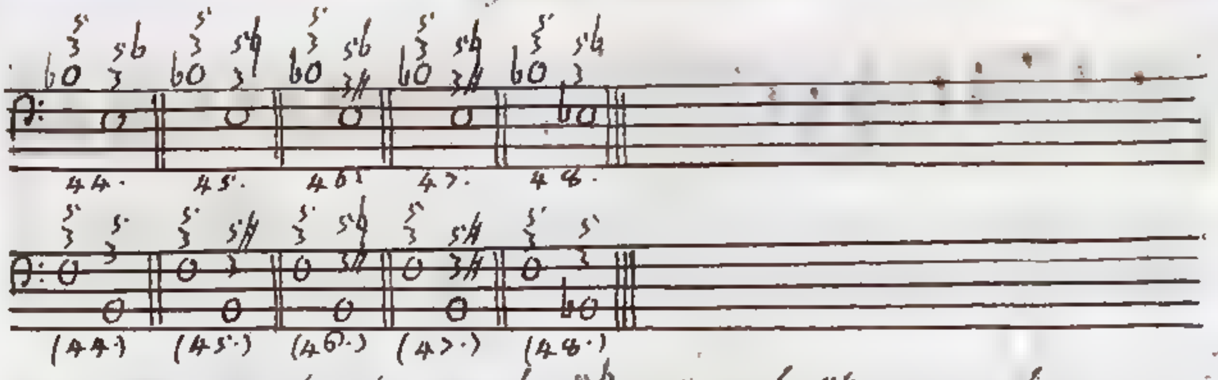
Passaggi

Passaggi artificiali rappresentanti i naturali A 3^{5b} B 3^{5}, B 3^{5} 7# 3^{5} dalla quinta spazia.



Passaggi artificiali rappresentanti i naturali B 3^{5} A 3^{5b}, 7# 3^{5} B $3^{5\natural}$ dalla sesta spazia.

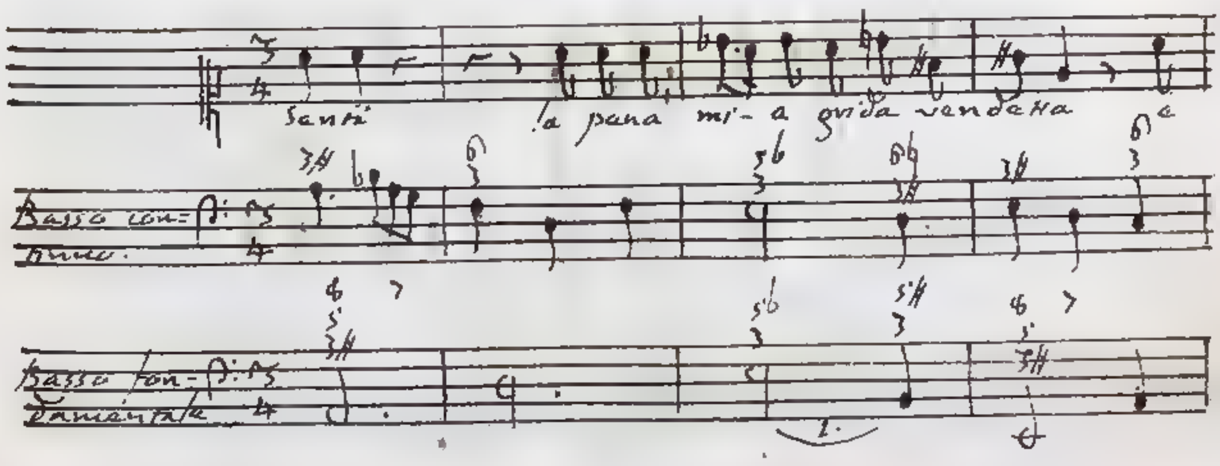


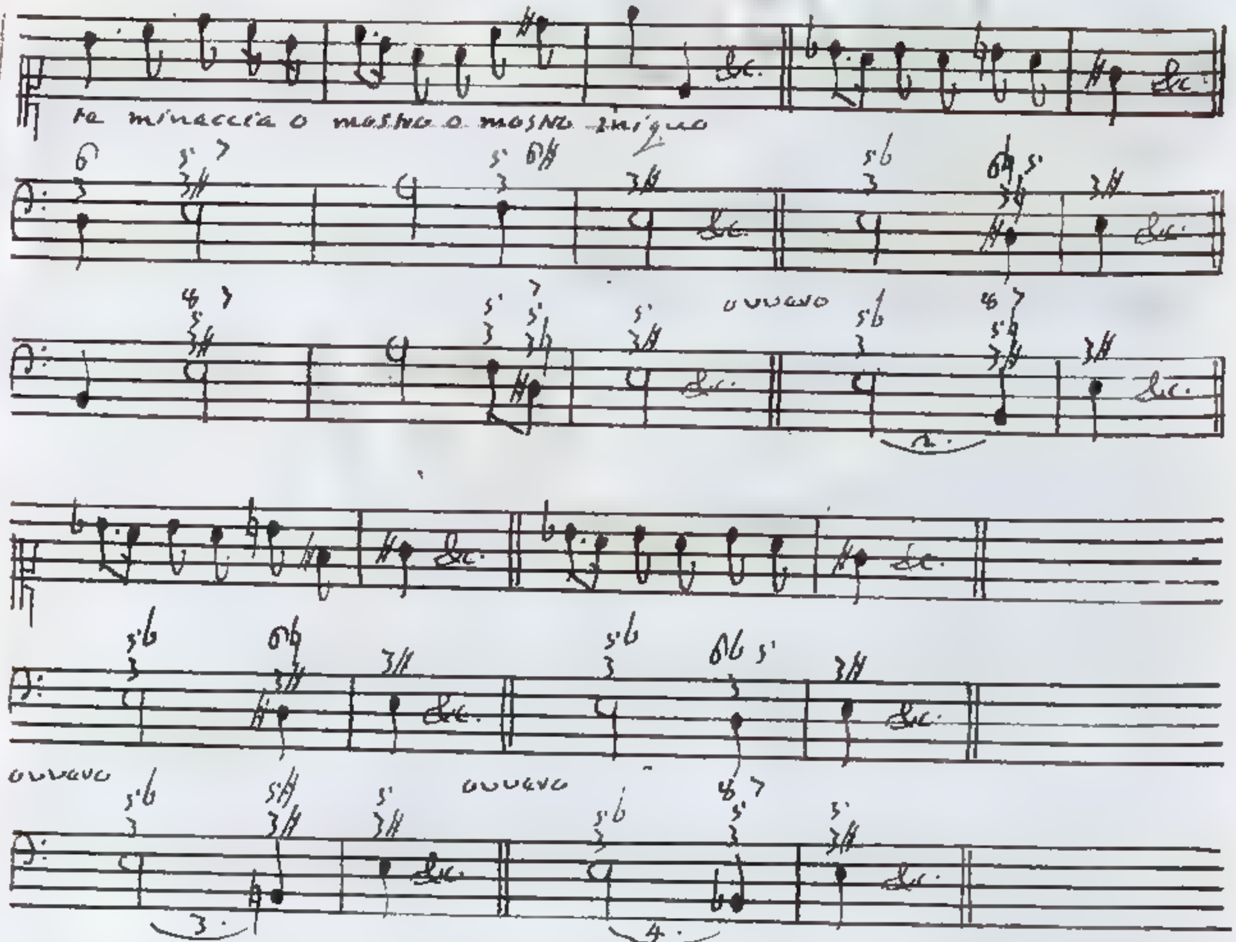


1. Q $\overset{5\flat}{3}$ B $\overset{5\sharp}{3}$; 2. Q $\overset{5\flat}{3}$ B $\overset{5\natural}{3\sharp}$, 3. Q $\overset{5\flat}{3}$ B $\overset{5\sharp}{3\sharp}$; 4. Q $\overset{5\flat}{3}$ B$\flat$ $\overset{5}{3}$. Tutti questi passaggi sono di pochissimo uso. Il primo, ed il terzo hanno l'apparenza di trasferirsi da Tuono a Tuono non mutuamente subordinati. Il quarto è simile al diatonico B $\overset{5}{3}$ Δ $\overset{5}{3}$, che (Cap. p. 56.) per l'aggregato di tre imperfezioni è stato proibito da base a base. Finalmente il secondo è composto di due accordi ambo consonanti per rappresentanza, fra i quali il conseguente assai piccante di Terza maggiore e Quinta ~~diminuita~~ minore si introduce non preparato. Nei sottoposti esempi tento di mitigare i nostri passaggi. Ai versi

Santi; la pena mia
Grida vendetta, e te
Minaccia o mostro iniquo;

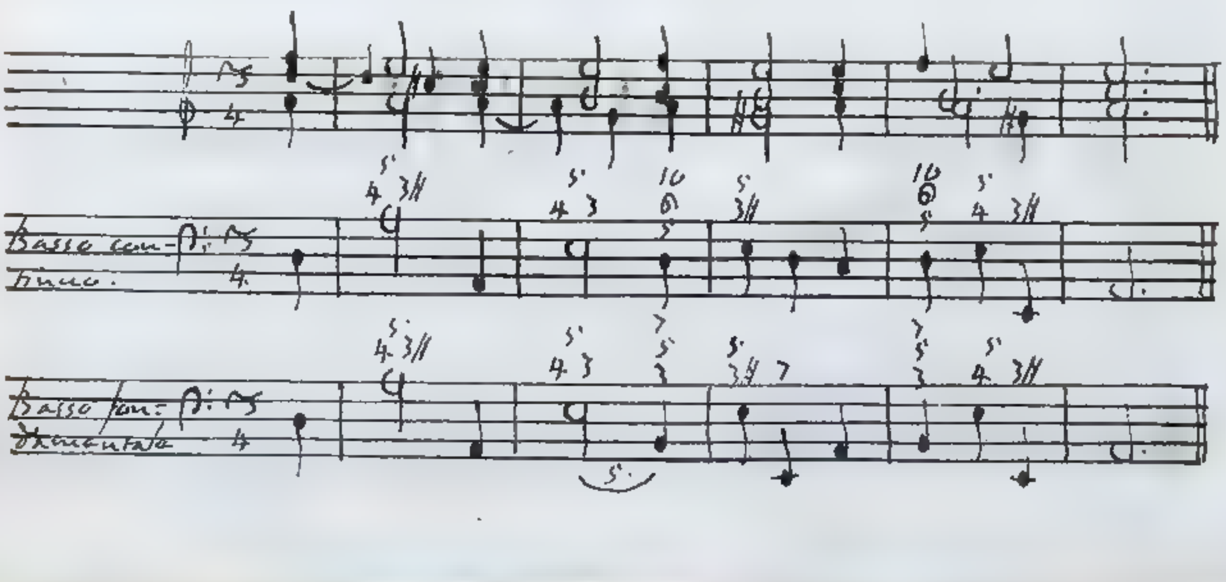
nei quali precedono le parole tenere la pena mia, indi seguitano le forti grida vendetta, ho accomodato i passaggi 1. 2. 3., che in fatti sono attissimi ad esprimere il transito da un affetto patetico ad un veemente.

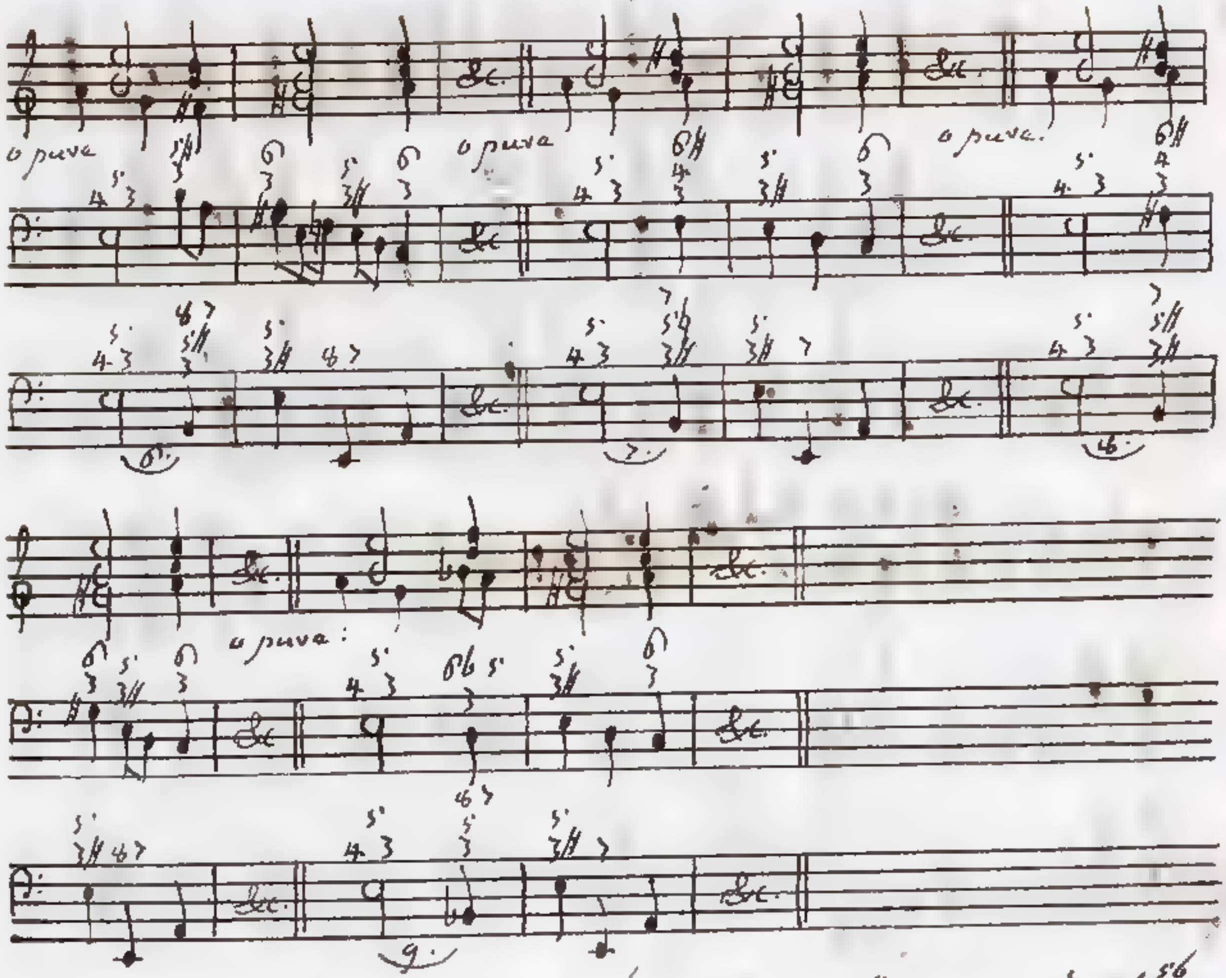




5. C $\frac{5}{3}$ B $\frac{5}{3}$, 6. C $\frac{5}{3}$ B $\frac{5\sharp}{3}$, 7. C $\frac{5}{3}$ B $\frac{5\flat}{3\sharp}$, 4. C $\frac{5}{3}$ B $\frac{5\sharp}{3\sharp}$, 9. C $\frac{5}{3}$ B$\flat$ $\frac{5}{3}$

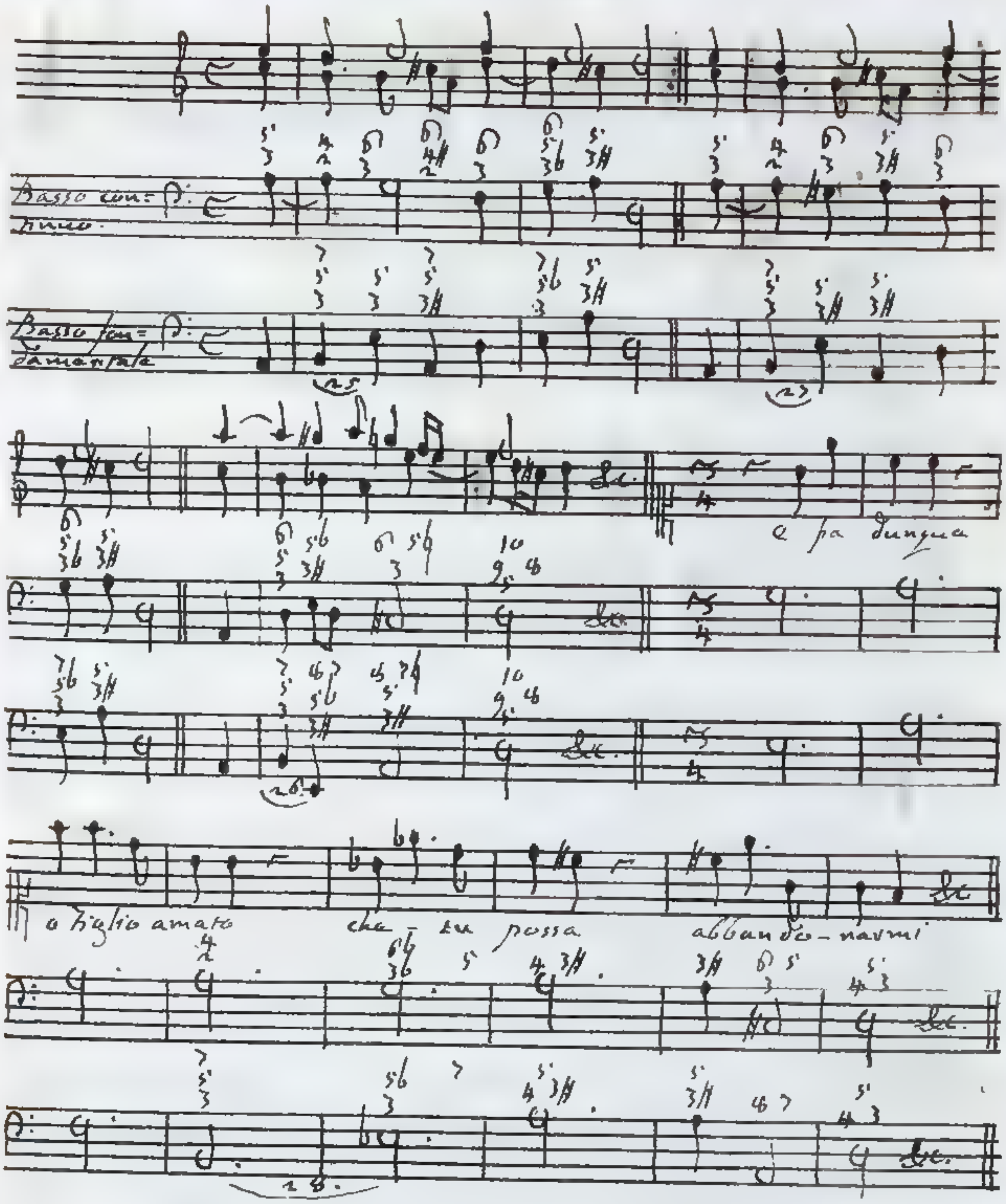
Se l'accordo C $\frac{5}{3}$ ha da riputarsi artifiziale dal Tuono minore D, gli dee precedere un accompagnamento, che contenga la settima corda artifiziale C# dal detto Tuono. Ho effettuato ciò nei sottoscritti esempi, i quali danno altresì a conoscere, che gli accordi B $\frac{5\sharp}{3}$, B $\frac{5\sharp}{3\sharp}$, B$\flat$ $\frac{5}{3}$, spettano artifizialmente al Tuono A per Terza minore, perchè loro succeda l'accordo C $\frac{5}{3\sharp}$.



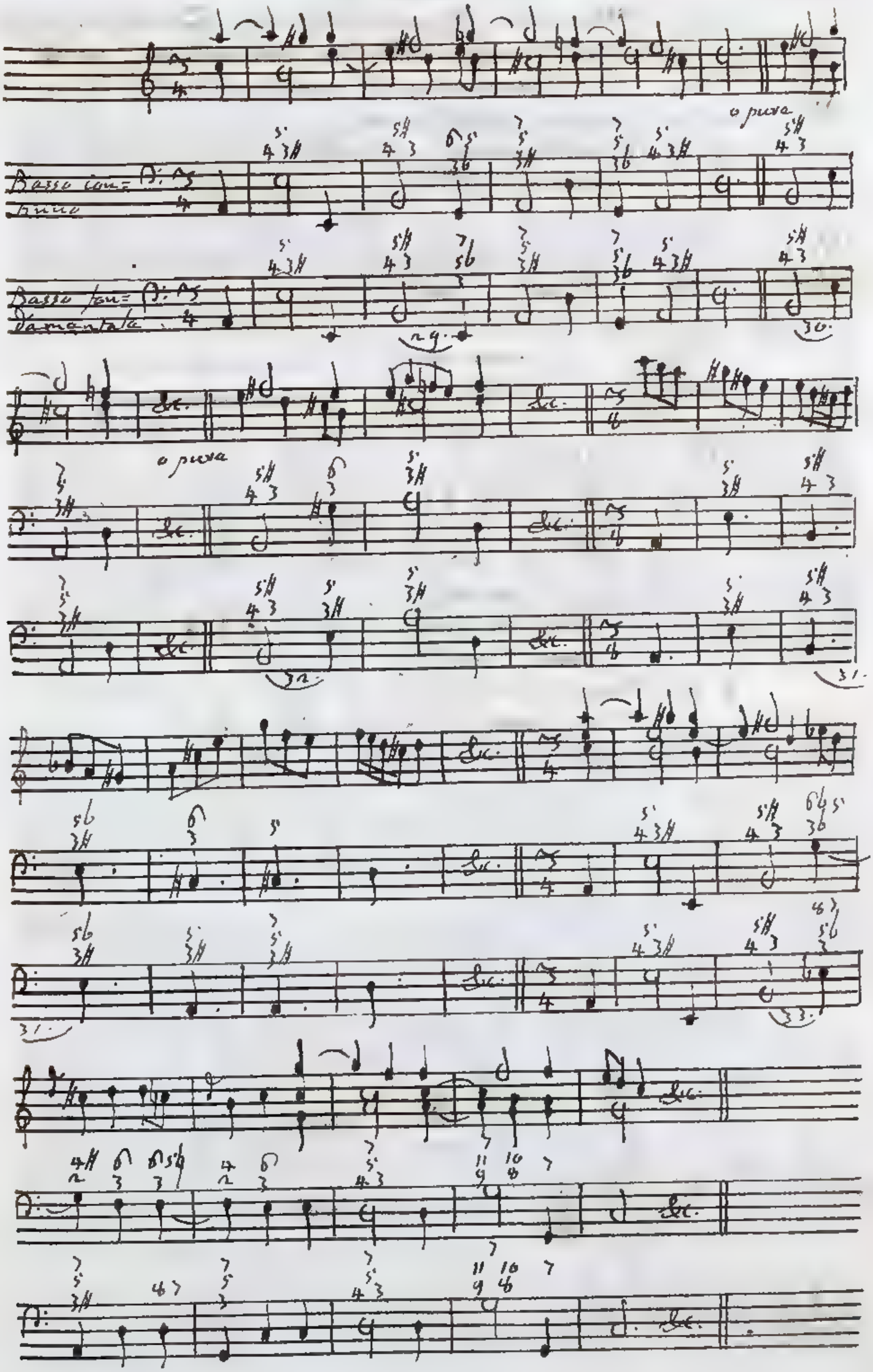


n.5. B $\overset{5}{3}$ C $\overset{5}{3}$, n.6. B $\overset{5}{3}$ C $\overset{5\,6}{3\sharp}$, n.7. B $\overset{5}{3}$ C $\overset{5}{3\sharp}$, n.8. B $\overset{5}{3}$ C $\overset{5\,6}{\flat 3}$.
Tra i quattro passaggi, che metto sotto gli occhi di chi legge, rappresentanti il naturale B $\overset{5}{3}$ C $\overset{5\,6}{3}$, che modula dal Tuono maggiore C, o minore A al Tuono maggiore G, o minore E, il n.6. punge molto l'orecchio, perchè introduce senza preparazione l'accordo C $\overset{5\,6}{3\sharp}$ di Terza maggiore, e Quinta ~~diminuita~~ minore. Il n.8. poi riesce strano, a cagione che ha l'apparenza di trasferirsi da un Tuono all'altro, i quali non sono connessi da una vicendevole subordinazione; Ho adoprato nell'ultimo esempio un tal passaggio per esprimere il sentimento

E fia dunque o Figlio amato,
Che tu possa abbandonarmi?



29. B $3^{5\sharp}$ e 3^{5b}, 30. B $3^{5\sharp}$ e 3^{5}, 31. B $3^{5\sharp}$ e $3\sharp^{5b}$, 32. B $3^{5\sharp}$ e $3\sharp^{5}$, 33. B $3^{5\sharp}$ e $b3^{5b}$. I nostri passaggi sono più difficili da trattarsi dei quattro ultimamente considerati, a cagione del 7♯ introdotto nell'antecedente accompagnamento B $3^{5\sharp}$, il quale 7♯ si adopra come sesta corda artificiale del Tuono minore A, che deve sempre seguitare, o precedere la settima artificiale G♯. C'è tanto del piccante nel passaggio 31. e dello stravagante nel passaggio 33, che non so qual buona comparsa possano fare gli esempi, che vedo.

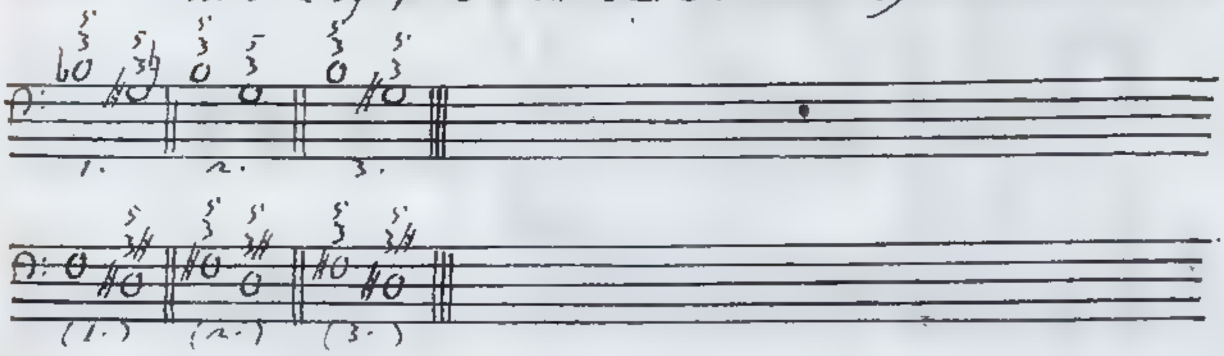

o pure
Basso con= tinuo
Basso fon= damentale
30.
o pure
&c.
32.
31.
31.
33.
&c.

§ 5. Meritano di essere banditi dal Contrappunto i passaggi tutti cominciando dal 10. sino al 24. nella supposizione, che rappresentino il naturale $C^{5\,6}_{3}\,B^{5}_{3}$, perchè dieci contravvengono al Canone quinto, e cinque al Canone sesto. Non altrimenti i quindici passaggi rappresentanti il naturale $B^{5}_{3}\,C^{5\,6}_{3}$ dal 34. sino al 44 inclusivamente soggiaciono alla stessa sorte, siccome contrarj, i dieci dal 34. sino al 43. al Canone quinto, e i rimanenti cinque al Canone sesto. Avvertasi che ho vietati i nominati trenta passaggi supposto che rappresentino i passaggi naturali $C^{5\,6}_{3}\,B^{5}_{3}$, $B^{5}_{3}\,C^{5\,6}_{3}$. Cangiata ipotesi, e rappresentando qualche altro passaggio naturale, alcuni si ammetteranno. Tali sono esempigrazia i passaggi 15. $C^{5}_{3\sharp}\,B^{5}_{3}$, 16. $C^{5}_{3\sharp}\,B^{5\sharp}_{3}$, 17. $C^{5}_{3\sharp}\,B^{5\sharp}_{3\sharp}$, 18. $C^{5}_{3\sharp}\,B^{5\sharp}_{3\sharp}$, 19. $C^{5}_{3\sharp}\,B\flat^{5}_{3}$ se rappresentano il naturale $C^{5}_{3}\,B^{5}_{3}$, dei quali ho parlato Cap. 5. § 4., e ne ho recati gli esempj. Possono usarsi altresì i passaggi 35. $B^{5\sharp}_{3\sharp}\,C^{5}_{3}$, 37. $B^{5\sharp}_{3\sharp}\,C^{5}_{3\sharp}$ 40. $B^{5\sharp}_{3\sharp}\,C^{5}_{3}$, 42. $B^{5\sharp}_{3\sharp}\,C^{5}_{3\sharp}$, 43. $B\flat^{5}_{3}\,C^{5\sharp}_{3\sharp}$, quando rappresentino il naturale $B^{5}_{3}\,C^{5}_{3}$. Ho trattato di questi Cap. 5. § 1. 2., e ne ho parimente fatta menzione Cap. 2. § 3. 5. 9. 10., nè ho mancato di illustrarli con degli esempi.

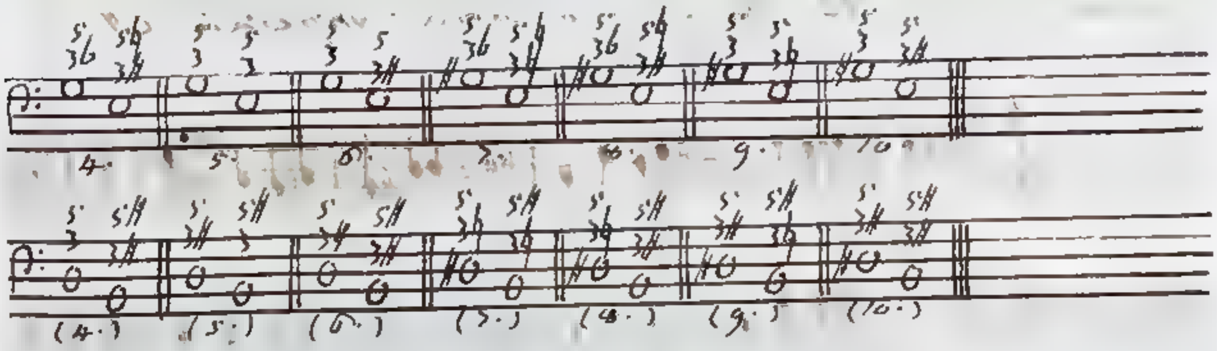
§ 6. Progredisco all'esame dei passaggi artifiziali rappresentanti i naturali, che discendono per una Terza, dei quali nel Capitolo terzo ho fatto parola.

Passaggi artifiziali rappresentanti i naturali di Terza all'ingiù.

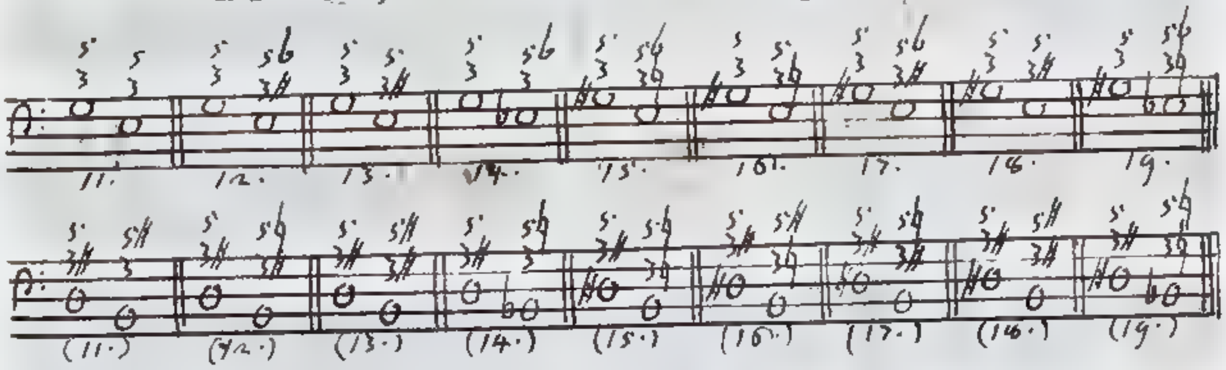
Passaggi artifiziali rappresentanti i naturali $B\flat^{5}_{3}\,C^{5}_{3\sharp}$, $A^{5}_{3}\,D^{5}_{3\sharp}$ della settima specie.



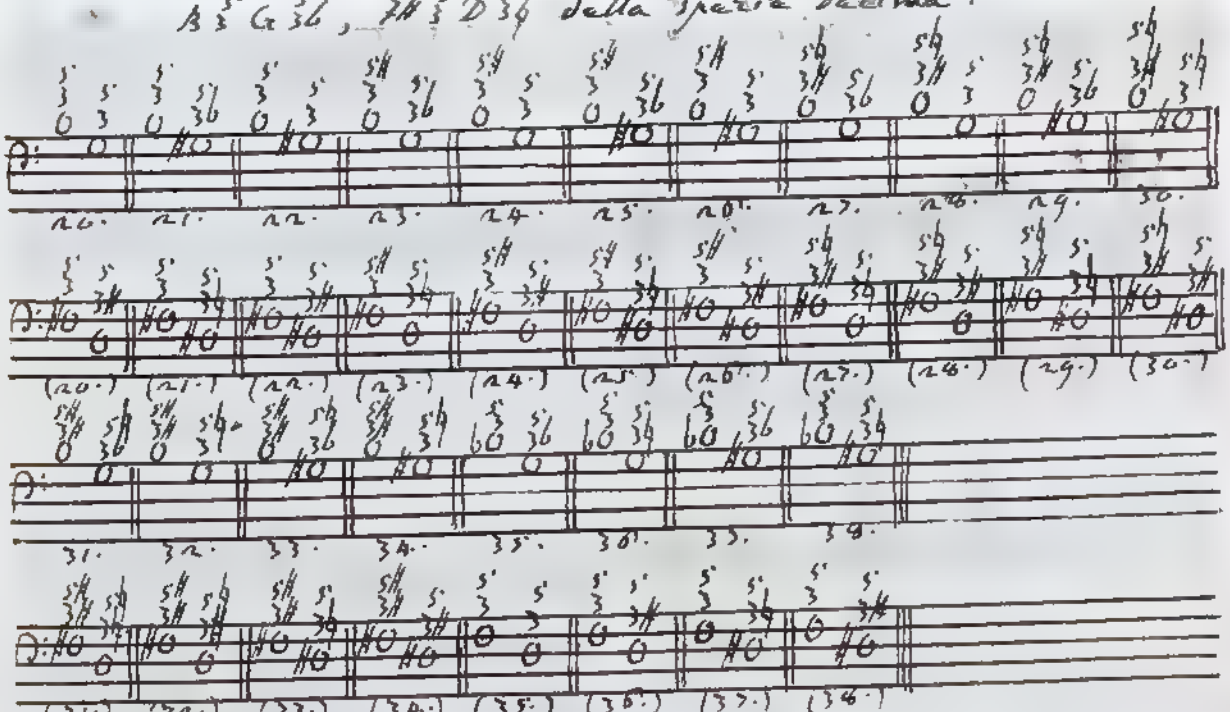
Passaggi artificiali rappresentanti i naturali
G $^{5}_{3b}$ C $^{5\natural}_{3\natural}$, D $^{5}_{3}$ A $^{5\sharp}_{3b}$ della ottava specie.



Passaggi artificiali rappresentanti i naturali
G $^{5}_{3}$ C $^{5b}_{3}$, D $^{5}_{3\sharp}$ A $^{5\natural}_{3\natural}$ della nona specie.



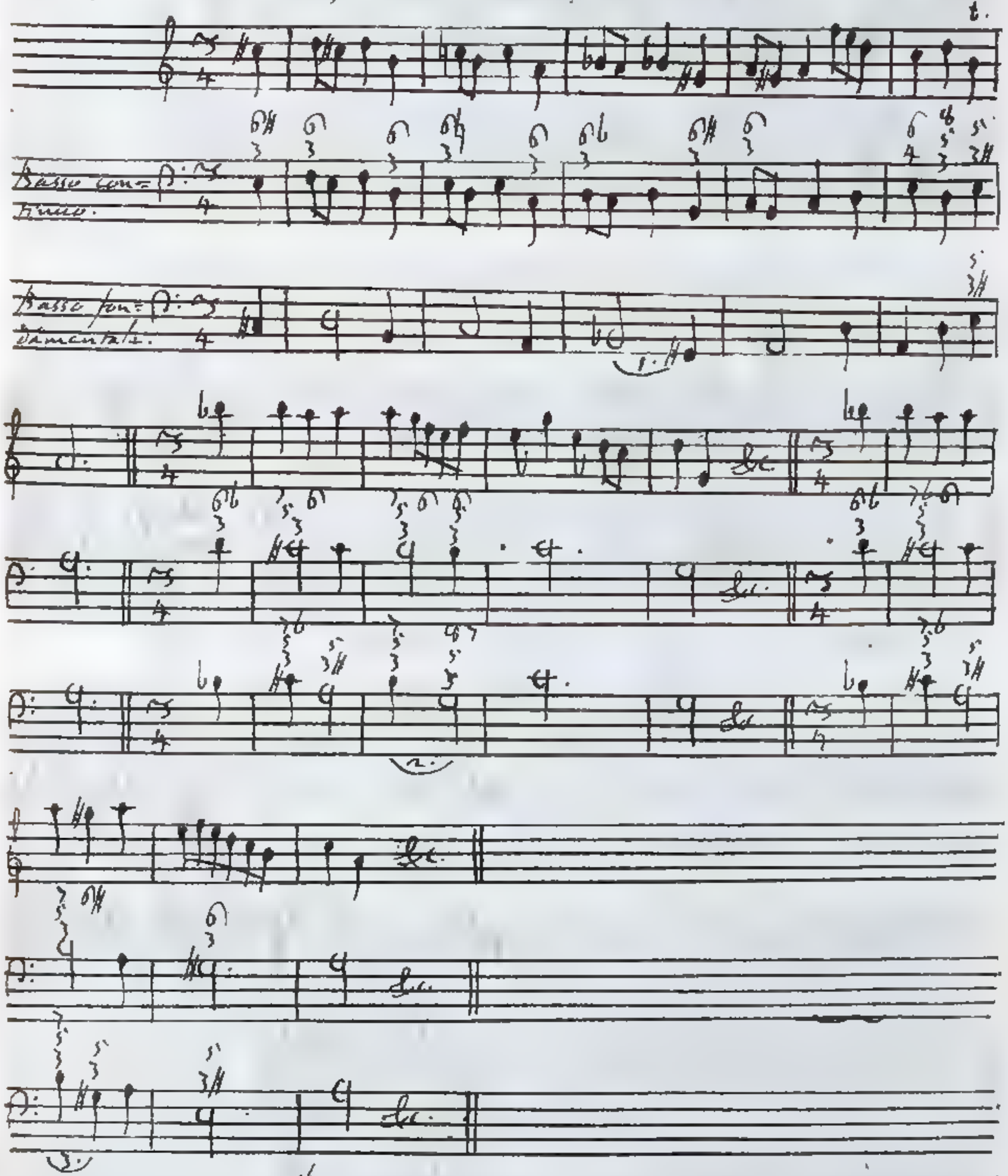
Passaggi artificiali rappresentanti i naturali.
B $^{5}_{3}$ G $^{5}_{3b}$, $\sharp$F $^{5}_{3}$ D $^{5}_{3\natural}$ della specie decima.



1. B♭6 $^{5}_{3}$ G♯ $^{5}_{3\natural}$, 2. B $^{5}_{3}$ G $^{5}_{3}$, 3. B $^{5}_{3}$ G♯ $^{5}_{3}$. Nei passaggi n. 3. rappresentanti il naturale B♭6 $^{5}_{3}$ G $^{5}_{3\natural}$ l'accordo antecedente B $^{5}_{3}$ non si può considerare come artificiale dal Tuono maggiore 7, perché si peccherebbe contro il Canone quinto.

e'

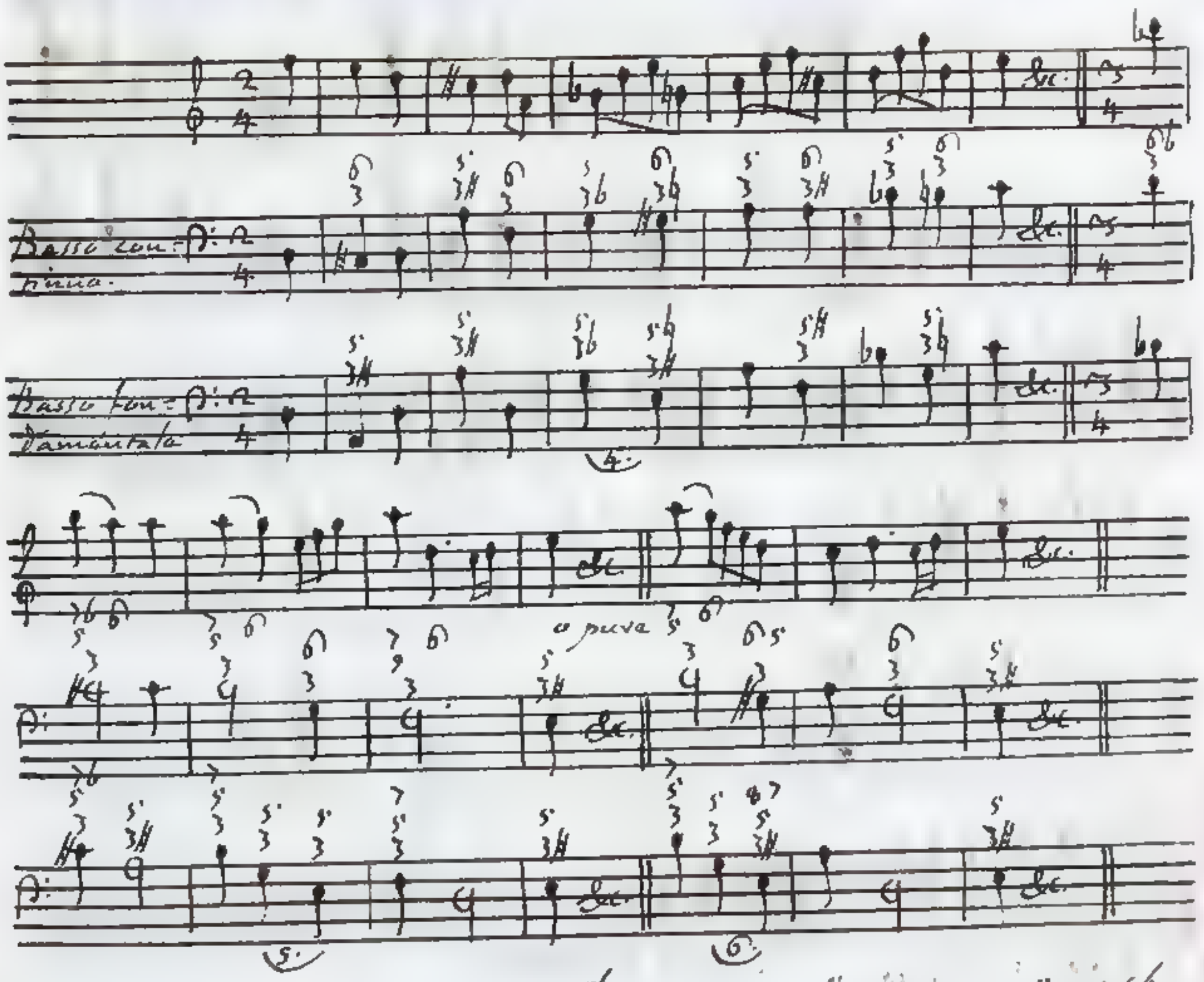
è ben lecito l'attribuirlo artificialmente al Tuono minore D, ed in tal guisa l'ho posto in opera negli esempi secondo e terzo, succedendo alla settima corda artificiale C♯ la sesta parimente artificiale B.



4. G $^{5}_{3}6$ C $^{5\natural}_{3\sharp}$, 5. G $^{5}_{3}$ C $^{5}_{3}$, 6. G $^{5}_{3}$ C $^{5}_{3\sharp}$. Il Canone niuno impedisca, che l'accompagnamento antecedente G $^{5}_{3}$ dei passaggi quinto, e sesto, si adoperi in qualità di artificiale del Tuono C per Terza maggiore. Nessuna legge si proibisca l'assegnarlo artificialmente al Tuono minore D, e sotto questo aspetto l'ho usato negli esempi secondo e

terzo

rarro. Quantunque l'esempio primo contenga il passaggio 4. $G\,{}^{5}_{3b}\,C\,{}^{5b}_{3\#}$, non debbo lasciar di avvertire, che più facilmente si incontrerà il passaggio (4.) $D\,{}^{5}_{3}\,B\,{}^{5b}_{3\#}$ nella ipotesi che sia principale o il Tuono maggiore C, o il Tuono minore relativo A per la ragione diffusamente spiegata Cap. 3. § 5.

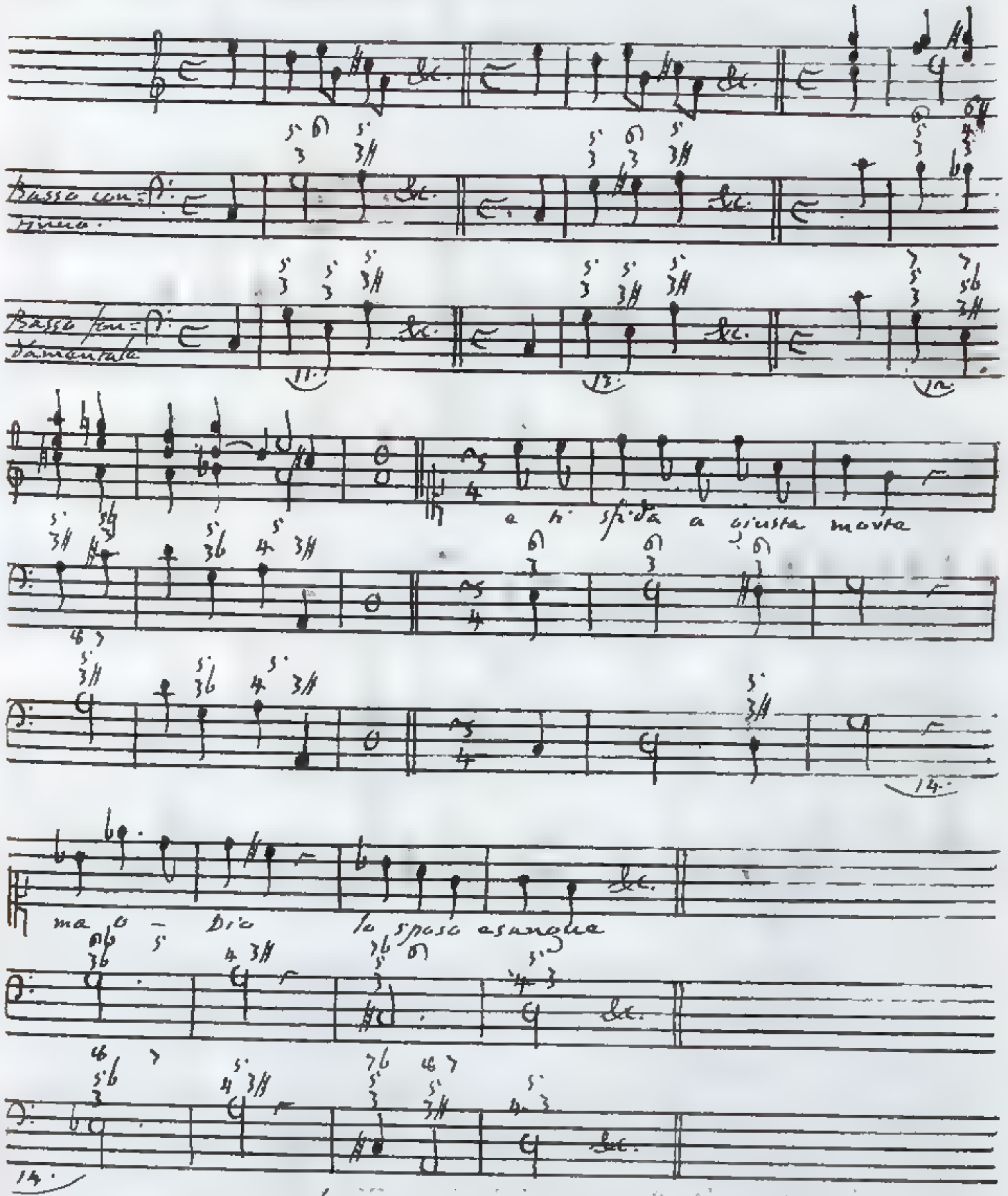


11. $G\,{}^{5}_{3}\,C\,{}^{5}_{3}$, 12. $G\,{}^{5}_{3}\,C\,{}^{5b}_{3\#}$, 13. $G\,{}^{5}_{3}\,C\,{}^{5}_{3\#}$, 14. $G\,{}^{5}_{3}\,C\,{}^{5b}_{b3}$.

I passaggi 11. e 13. sono assai buoni anche nella presente ipotesi, che rappresentano il naturale $G\,{}^{5}_{3}\,C\,{}^{5b}_{3}$. Acciocchè il suono B sesta corda artificiale del Tuono minore D. si usi con ragione negli accordi conseguenti $C\,{}^{5}_{3}$, $C\,{}^{5}_{3\#}$, egli è di uopo da esso ascendere alla settima corda artificiale C#, il che scorgesi effettuato negli esempj primo, e secondo. Si introduce non preparato nel passaggio 12. l'accordo molto pungente di Terza maggiore, e Quinta minore; ed il passaggio 14. ci mostra di modulare da Tuono a Tuono senza il legame di una vicendevole subordinazione. Può servire il nostro passaggio per far

transito

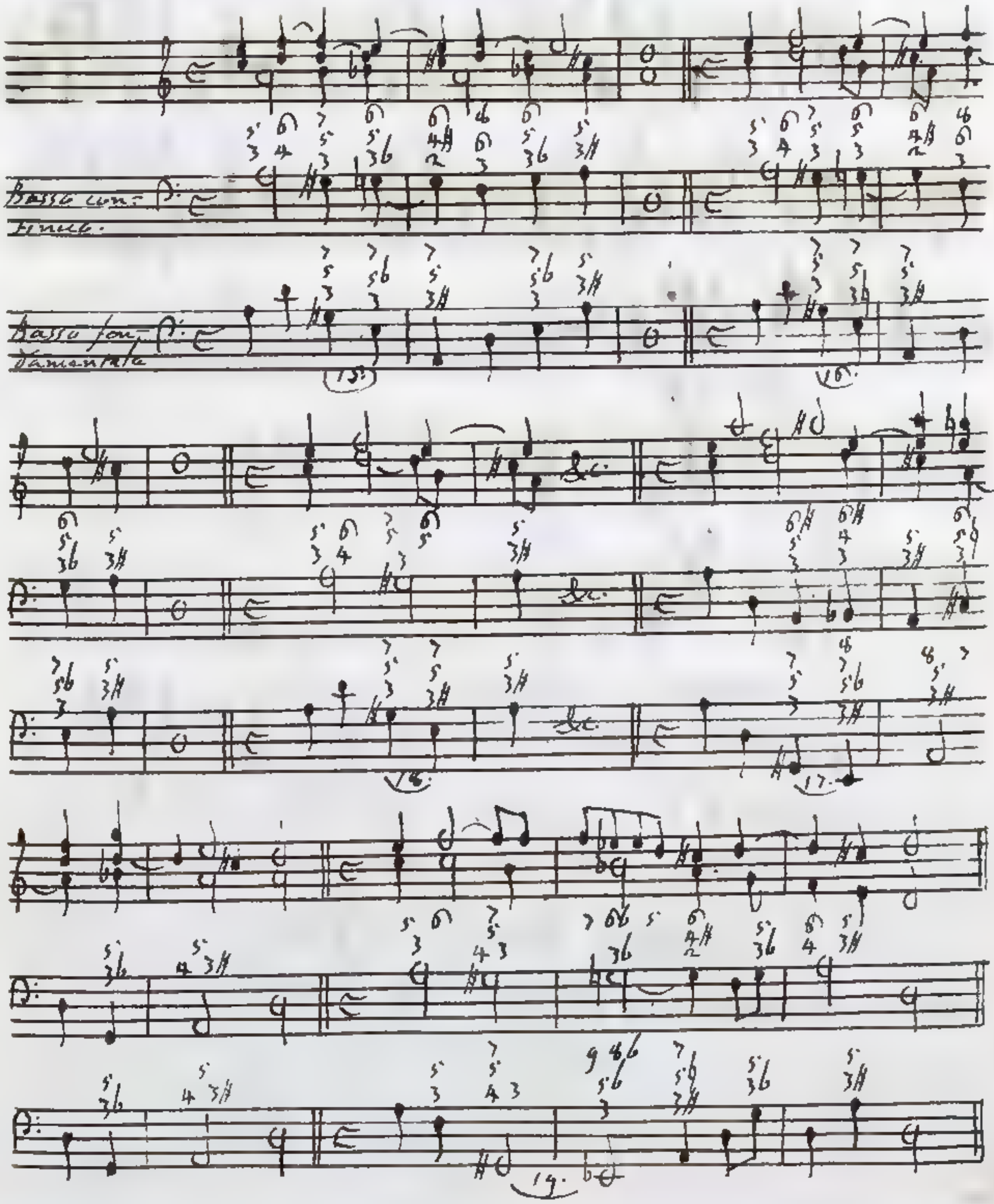
transito da un sentimento veemente ad un altro somma=
mente lagrimevole.



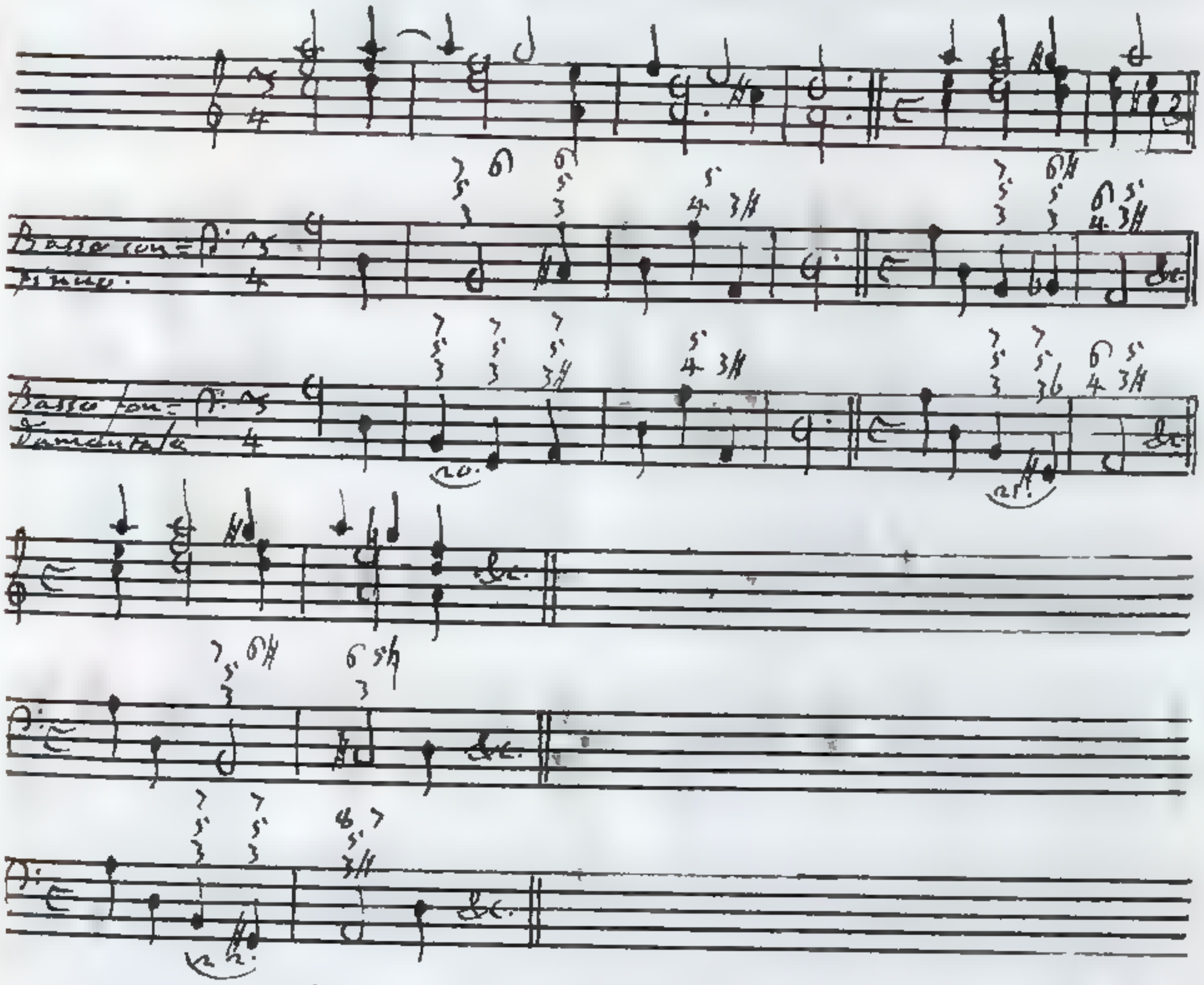
15. $G\sharp\,{}^{5}_{3}$ e ${}^{5\flat}_{3\natural}$, 16. $G\sharp\,{}^{5}_{3}$ e ${}^{5}_{3\natural}$, 17. $G\sharp\,{}^{5}_{3}$ e ${}^{5\flat}_{3\sharp}$; 18. $G\sharp\,{}^{5}_{3}$ e ${}^{5}_{3\sharp}$ 19. $G\sharp\,{}^{5}_{3}$ e $\flat\,{}^{5\flat}_{3}$. Tra i cinque vagliati passaggi, che rappresentano il naturale $G\,{}^{5}_{3}$ e ${}^{5\flat}_{3}$, riesce piccante il 17. a cagione dell'accordo conseguente e ${}^{5\flat}_{3\sharp}$ di Terza maggiore, e Quinta ~~diminuita~~ minore. Non si trascuri l'osservazione introdursi preparato il suono G♯, da cui trae l'origine l'asprezza. Del

mentovato

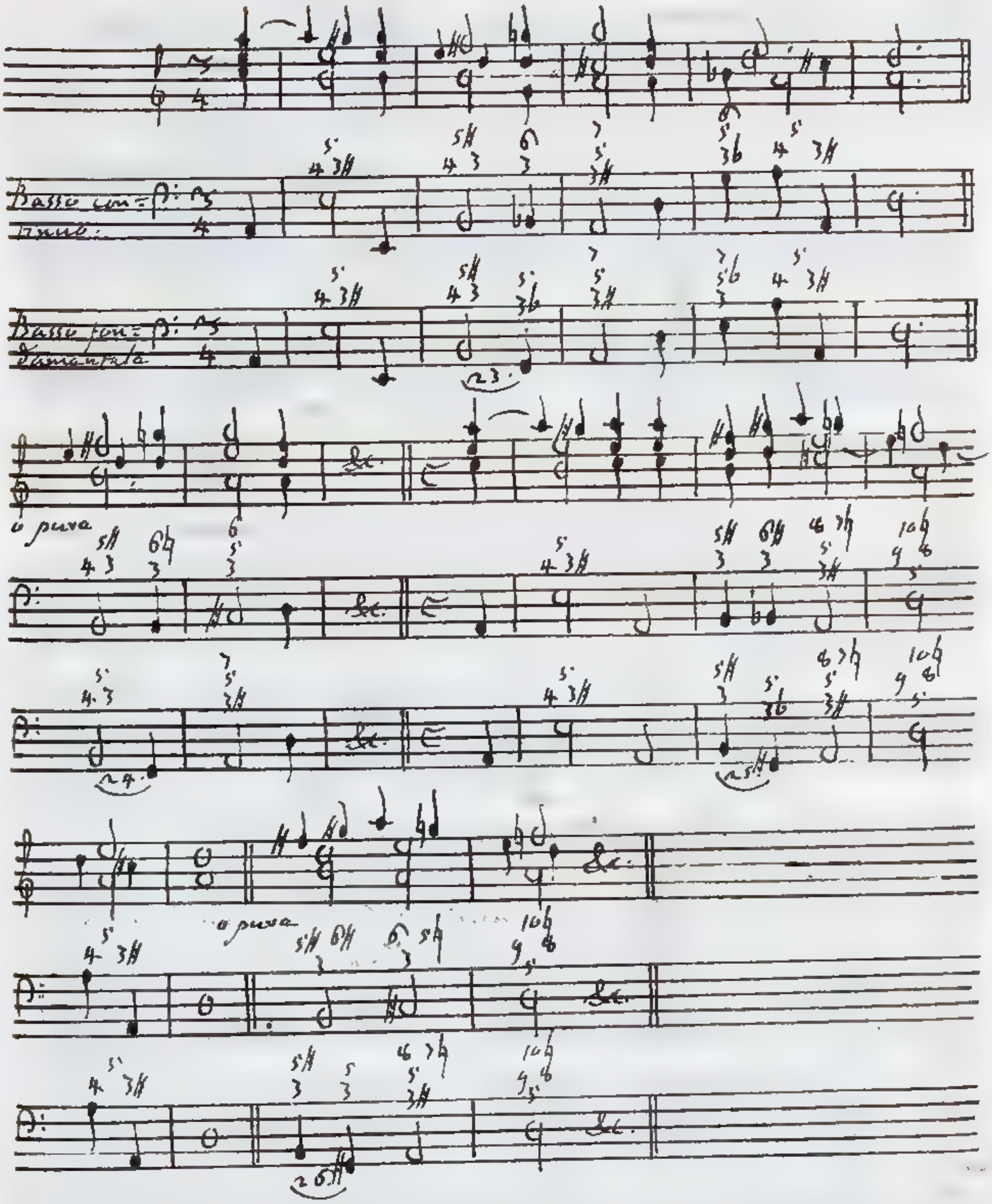
mentovato accompagnamento E $^{5\,6}_{3\sharp}$. Nel passaggio 19. G♯ $^{5}_{3}$ E♭ $^{5\,6}_{3}$ gli accordi sono ancora più rimoti che nel passaggio 14. G $^{5}_{3}$ E♭ $^{5\,6}_{3}$. Acciocchè movendosi la cantilena dall'accordo antecedente al conseguente non colpiscano troppo l'orecchie i tre suoni G, B♭, E♭, aggiungo adesso accordo conseguente la Nona, onde prima si odano i soli due suoni G, B♭, e dopo la risoluzione della Nona si faccia sentire anche il suono E♭. Veggansi gli esempi dei nostri cinque passaggi.



20. $B^{5}_{3}\,G^{5}_{3}$, 21. $B^{5}_{3}\,G\sharp^{5}_{3}6$, 22. $B^{5}_{3}\,G\sharp^{5}_{3}$. Tutti e tre questi passaggi son buoni. Negli accordi conseguenti dei passaggi suddetti il suono B si adopra come sesta corda artificiale del Tuono minore D, e da essa si può ascendere alla settima artificiale C#. L'esempio secondo contiene l'accompagnamento $G\sharp^{5}_{3}6$ disposto nella miglior forma $B6^{6\sharp}_{3}$.



23. $B^{5\sharp}_{3}\,G^{5}_{3}6$, 24. $B^{5\sharp}_{3}\,G^{5}_{3}$, 25. $B^{5\sharp}_{3}\,G\sharp^{5}_{3}6$, 26. $B^{5\sharp}_{3}\,G\sharp^{5}_{3}$. Quantunque il suono F# sesta corda artificiale del Tuono minore A faccia acquistare ai passaggi 23. e 25. l'apparenza di modulare da Tuono a Tuono non mutuamente subordinati, nulladimeno l'orecchio non gli ascolterà mal volontieri, quando chiaramente comprenda essere F# corda artificiale del mentovato Tuono A, la quale soltanto si introduce nel Contrappunto in grazia della settima corda parimente artificiale C#.



§ 7. I Canoni sopra stabiliti nel Capitolo quarto disapprovano i sottoscritti passaggi.

7. G♯ ${}^{5}_{3\flat}$ a ${}^{5\natural}_{3\natural}$, 8. G♯ ${}^{5}_{3\flat}$ a ${}^{5\sharp}_{3\sharp}$, 9. G♯ ${}^{5}_{3}$ a ${}^{5}_{3\natural}$, 10. G♯ ${}^{5}_{3}$ a ${}^{5}_{3\sharp}$.

Sono condannati dal Canone quinto. Per non prendere equivoco si avverta che i passaggi 9. e 10. non si concedono nella supposizione che rappresentino il naturale G ${}^{5}_{3\flat}$ a ${}^{5\natural}_{3\natural}$, e che G♯ nell' accompagnamento antecedente sia quarta corda artificiale del Tuono D per Terza minore.

Che

Che se rappresentassero l'uno o l'altro dei due passaggi naturali $G3^{5}\,C3^{5}$, $G3^{5}\,C3^{5\flat}$, non dovrebbero rigettarsi. Considerandoli sotto il primo aspetto, ne ho fatto parola Cap. 4. § 13.; e sotto il secondo ne ho trattato nel § 6. del presente Capitolo. Si può anche usare il passaggio 10. $G\sharp 3^{5}\,C3\sharp^{5}$ come artificialmente proprio del Tuono minore D, e rappresentante il naturale $G3\flat^{5}\,C3^{5\flat}$. Veggasi ciò che ho detto del passaggio simile $D\sharp 3\sharp^{5}\,B3\sharp^{5\sharp}$ artificialmente spettante al Tuono A per Terza minore Cap. 5. § 13.

27. $B3\sharp^{5\flat}\,G3\flat^{5\natural}$, 28. $B3\sharp^{5\flat}\,G3^{5\natural}$, 29. $B3\sharp^{5\flat}\,G\sharp 3\flat^{5\flat}$, 30. $B3\sharp^{5\flat}\,G\sharp 3^{5\natural}$, 31. $B3\sharp^{5\sharp}\,G3\flat^{5\natural}$, 32. $B3\sharp^{5\sharp}\,G3^{5\natural}$, 33. $B3\sharp^{5\sharp}\,G\sharp 3\flat^{5\natural}$, 34. $B3\sharp^{5\sharp}\,G\sharp 3^{5\natural}$. Il Canone quinto non si permette di ammettere questi passaggi nella ipotesi che rappresentino il naturale $B3^{5}\,G3\flat^{5}$. Cangiata ipotesi qualcheduno potrà adoprarsi, come per esempio il 32. $B3\sharp^{5\sharp}\,G3^{5\natural}$, ed il 34. $B3\sharp^{5\sharp}\,G\sharp 3^{5\natural}$, quando rappresentano il naturale $B3^{5\sharp}\,G3^{5}$. Del passaggio $C3\sharp^{5}\,C3^{5\natural}$ simile al 32. ho tenuto discorso Cap. 5. § 13., e ne ho recato un esempio del P. Calegari Cap. 2. § 19. Ritrovansi tre esempi del passaggio $C3\sharp^{5}\,C\sharp 3^{5\natural}$ simile al 34. $B3\sharp^{5\sharp}\,G\sharp 3^{5\natural}$ come rappresentante il naturale $B3^{5\sharp}\,G3^{5}$ Cap. 6. § 10.

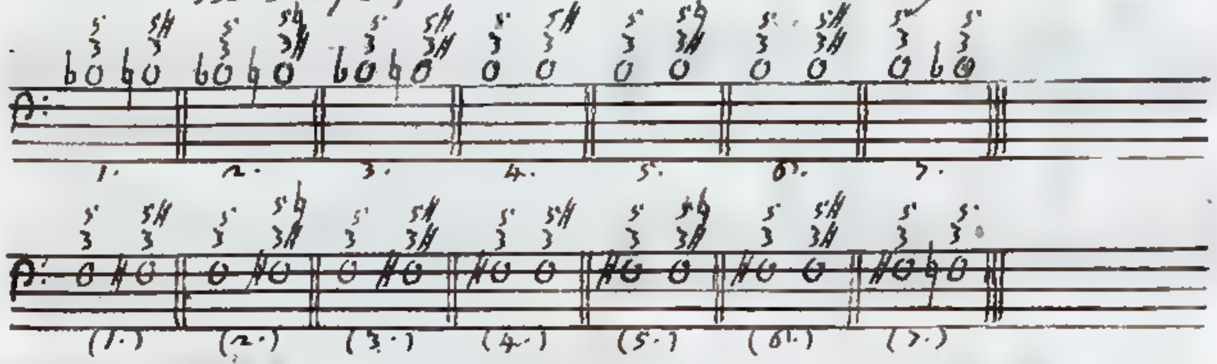
35. $B\flat 3^{5}\,G3\flat^{5}$, 36. $B\flat 3^{5}\,G3\natural^{5}$, 37. $B\flat 3^{5}\,G\sharp 3\flat^{5}$, 38. $B\flat 3^{5}\,G\sharp 3\natural^{5}$

Sono dichiarati illeciti dal Canone sesto, supposto che rappresentino il passaggio naturale $B3^{5}\,G3\flat^{5}$, e che per conseguenza $B\flat$ sia seconda corda artificiale del Tuono A per Terza minore. Se $B\flat 3^{5}\,G3\flat^{5}$ si considerasse come naturale, e gli altri tre ne sostenessero la rappresentanza, sarebbero simili ai passaggi $F3^{5}\,D3^{5}$, $F3^{5}\,D3\sharp^{5}$, $F3^{5}\,D\sharp 3\natural^{5}$, $F3^{5}\,D\sharp 3\sharp^{5}$, dei quali a suo luogo ho parlato con approvazione, cioè del primo Cap. 2. § 14., e dei tre rimanenti Cap. 5. § 13. Può anche assumersi in qualità di naturale il passaggio $B\flat 3^{5}\,G3\natural^{5}$, ed essere rappresentato dall'artificiale $B\flat 3^{5}\,G\sharp 3\natural^{5}$ Di quello se ne trova fatta menzione Cap. 3. § 3. e 5., e di questo ne ho discorso nel presente Capitolo § 6.

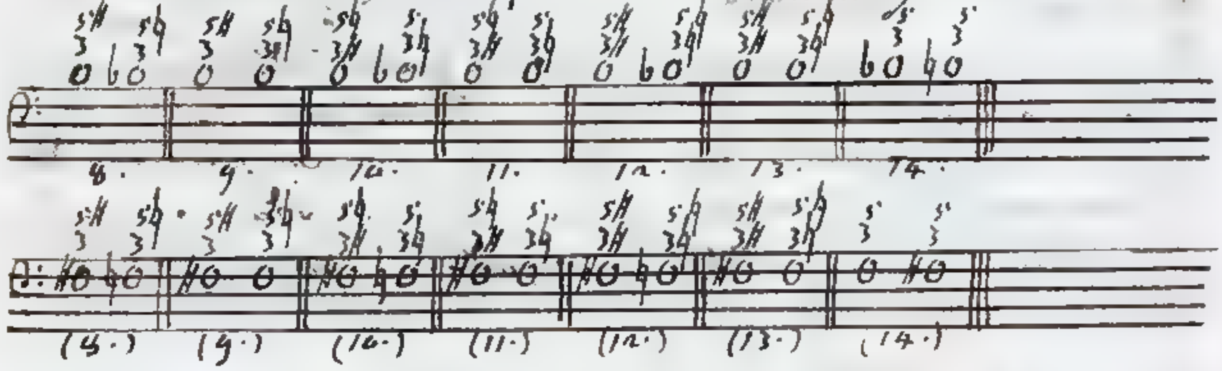
§ 8. Ai passaggi naturali, che discendono per una Terza; succedono nel Capitolo terzo quelli, che si muovono per un Semituono minore all'insù, o all'ingiù, ed io dei passaggi artificiali, che li rappresentano, mi accingo a trattare.

Passaggi artificiali rappresentanti i naturali
di Semituono minore all'insù, e all'ingiù.

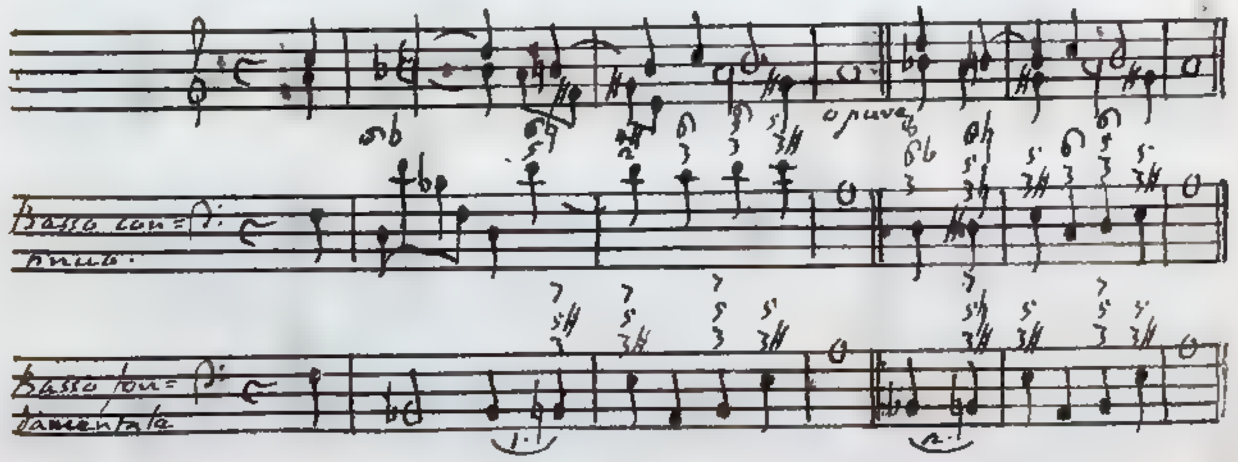
Passaggi artificiali rappresentanti i naturali
B♭ $^5_3$ B♮ $^5_3$, ♯ $^5_3$ ♯♮ $^5_3$ della undecima spezie

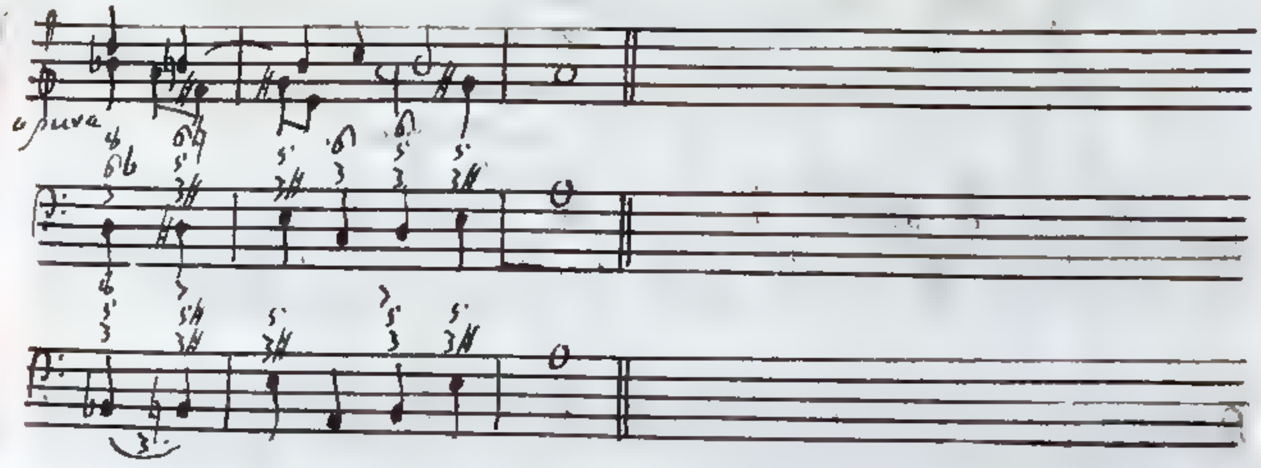


Passaggi artificiali rappresentanti i naturali
B $^{5\sharp}_3$ B♭ $^{5\natural}_3$, ♯ $^5_3$ ♯♮ $^5_3$ della duodecima spezie.

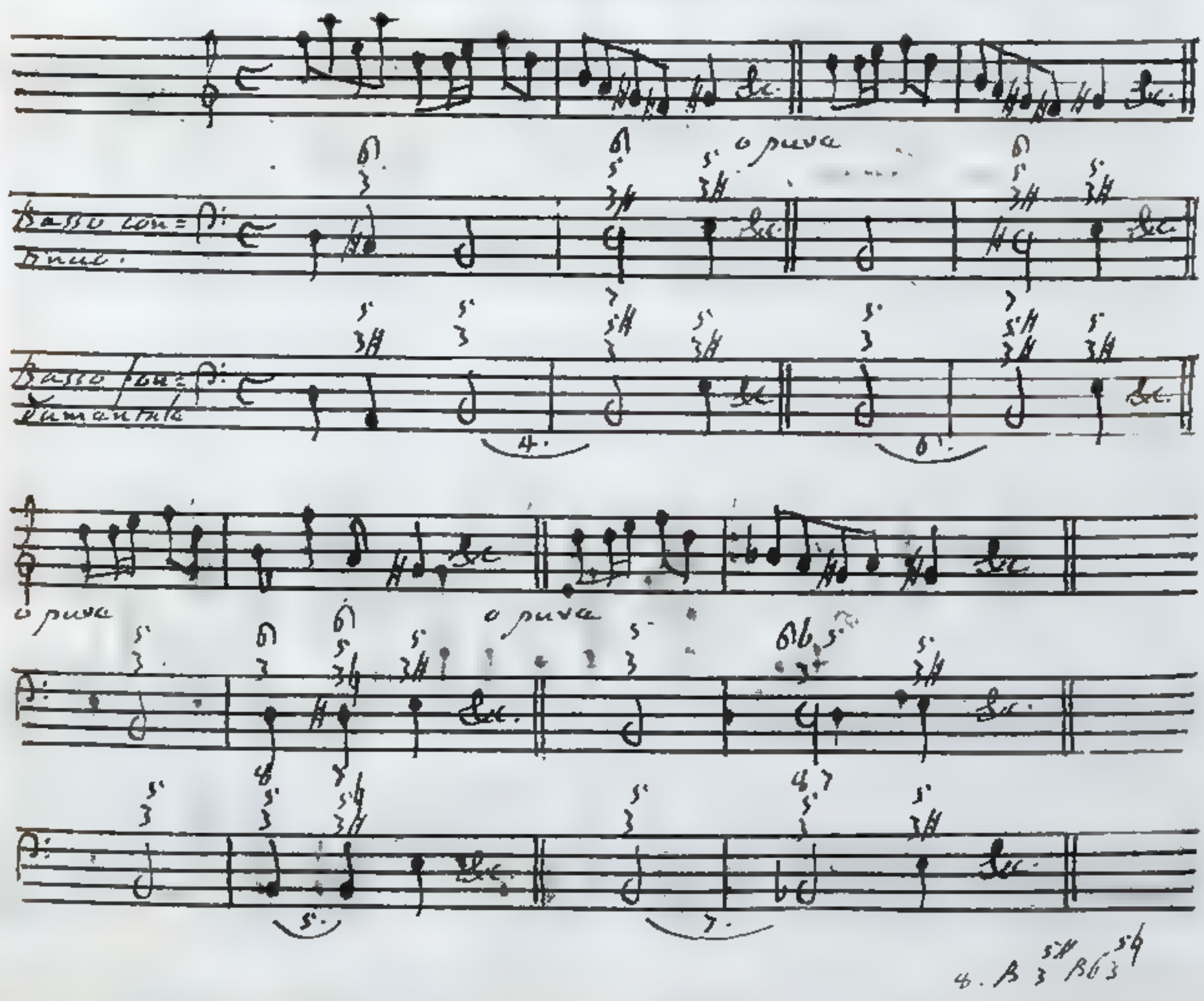


1. B♭ $^5_3$ B♮ $^{5\sharp}_3$, 2. B♭ $^5_3$ B♮ $^{5\natural}_{3\sharp}$, 3. B♭ $^5_3$ B♮ $^{5\sharp}_{3\sharp}$. I passaggi 1. e 3. fanno nascere sospetto di una vietata modulazione da Tuono a Tuono non subordinati vicendevolmente. Questo difetto non si contiene nel passaggio secondo, e perciò avrà meno ripugnanza di porlo in opera.



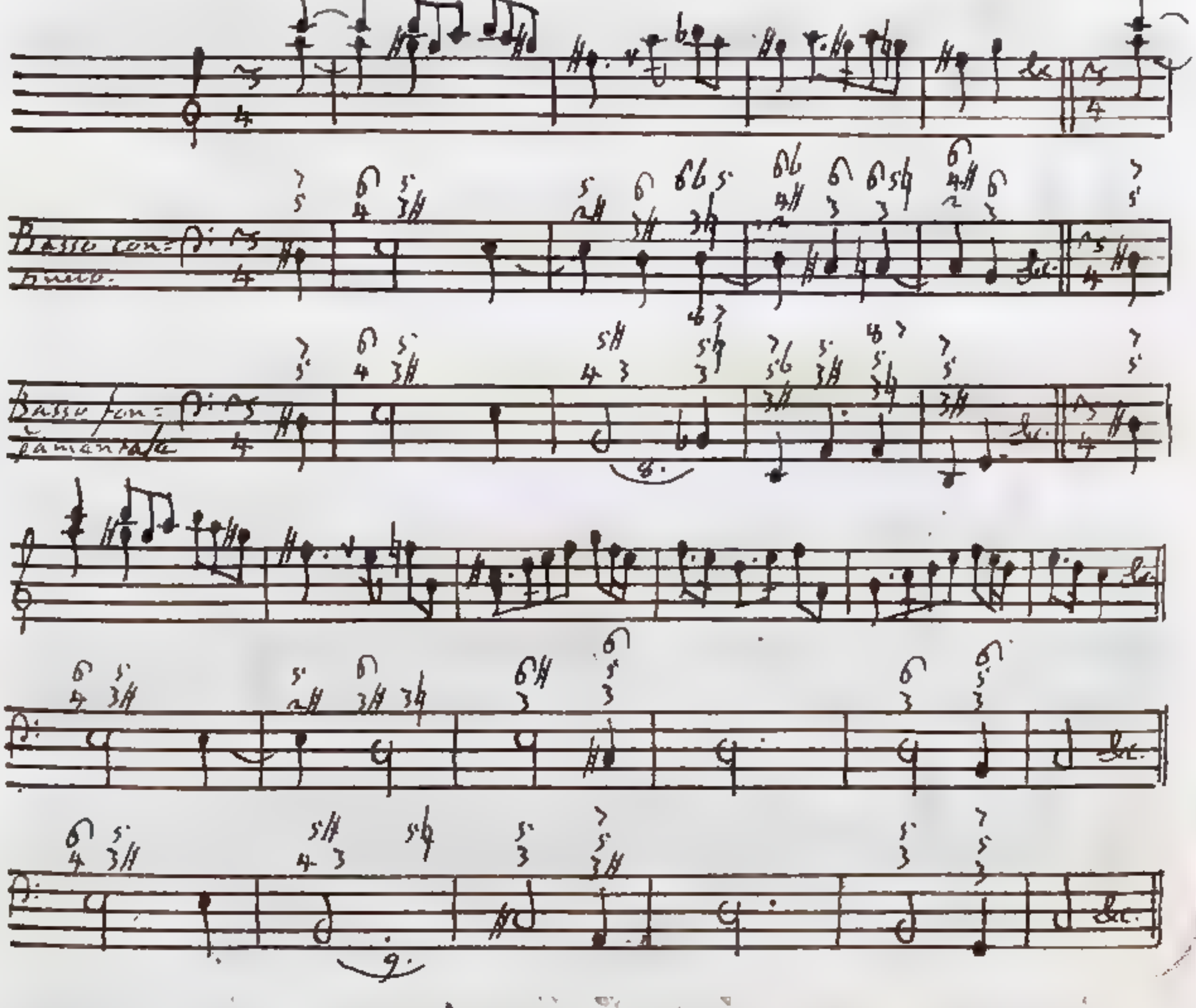


4. B $\overset{5}{3}$ B $\overset{5\sharp}{3}$, 5. B $\overset{5}{3}$ B $\overset{5\natural}{3\sharp}$, 6. B $\overset{5}{3}$ B $\overset{5\sharp}{3\sharp}$, 7. B $\overset{5}{3}$ B♭ $\overset{5}{3}$. Si contiene nei passaggi 4. 6. 7. una inversa preparazione della Quinta diminuta, per occultare la quale egli è di uopo li usare i nostri passaggi in quelle derivazioni, e con quei modi, che la rendono meno sensibile. Il passaggio 5. è migliore degli altri, perchè va esente dal mentovato disordine, e perchè nell'accordo conseguente la Terza diminuita D♯ 7 si introduce preparata.



4. B $\overset{5\sharp}{3}$ B♭ $\overset{5\natural}{3}$

8. $B\,3^{5\sharp}\ B\flat 6\,3^{5\natural}$, 9. $B\,3^{5\sharp}\ B\,3^{5\natural}$. Il passaggio 8. fa mostra di modulare da Tuono a Tuono senza il vincolo di una mutua subordinazione, e perciò volendolo porre in opera, egli è di uopo far sì che D♯ succeda a G♯, onde chiaro comprenda l'orecchio appartenere l'accordo antecedente $B\,3^{5\sharp}$ al Tuono A per Terza minore, e potersi per conseguenza liberamente venir dietro l'accompagnamento $B\flat 6\,3^{5}$ naturalmente proprio dei Tuoni relativi F maggiore, D minore. Acciocchè nel passaggio 9. l'accordo conseguente $B\,3^{5}$ possa far figura, come nell'esempio secondo, di artificiale del Tuono D per Terza minore, bisogna che la sesta corda artificiale B♮ sia seguitata dalla settima artificiale C♯, il che di fatto nel mentovato esempio addiviene.



§. 9. Non deggiono ammettersi i seguenti passaggi 10. $B\,3^{5\sharp}\ B\flat 6\,3^{5\natural}$, 11. $B\,3^{5\sharp}\ B\,3^{5\natural}$, 12. $B\,3^{5\sharp}\ B\flat 6\,3^{5\sharp}$, 13. $B\,3^{5\sharp}\ B\,3^{5\sharp}$, 14. $B\flat 6\,3^{5}\ B\natural 6\,3^{5}$, che rappresentano il naturale $B\,3^{5}\ B\flat 6\,3^{5}$ per essere contrarj, i primi quattro al Canone quinto, e l'ultimo al Canone sesto. Postochè i passaggi 12. 13.

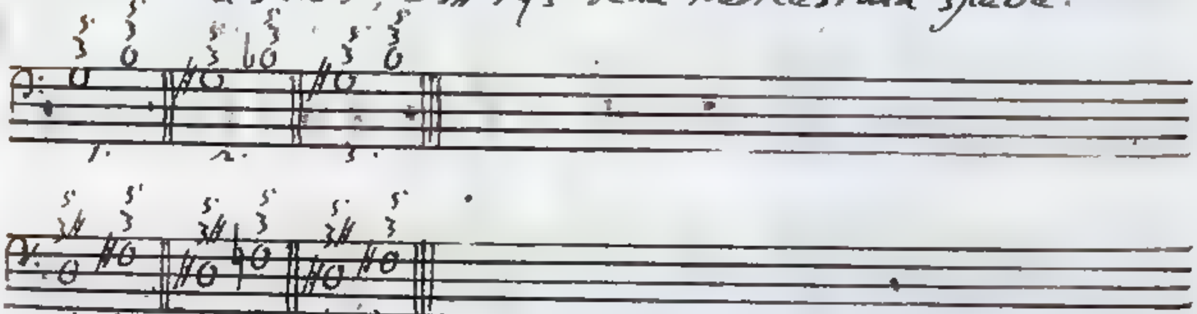
rappresentassero

rappresentassero il naturale $B_{3}^{5\sharp}$ $B_{3}^{5\natural}$, sarebbero simili ai due $C_{3}^{5\sharp}$ $Cb_{3}^{5\natural}$, $C_{3}^{5\sharp}$ $C_{3}^{5\natural}$, de' quali ho tenuto discorso §. n., né ho mancato di illustrarli con degli esempi. Il passaggio 14. Bb_{3}^{5} $B\natural_{3}^{5}$ usato in qualità di naturale è uno dei due spettanti alla specie undecima de' passaggi, dei quali ho trattato Cap. 3. §. 1. e seguenti. Può ancora nel passaggio 14. l'accordo conseguente adoprarsi come rappresentante l'antecedente, ed in tal circostanza il detto passaggio è simile al F_{3}^{5} $F\sharp_{3}^{5}$, di cui ho fatta menzione Cap. 5. §. 19.

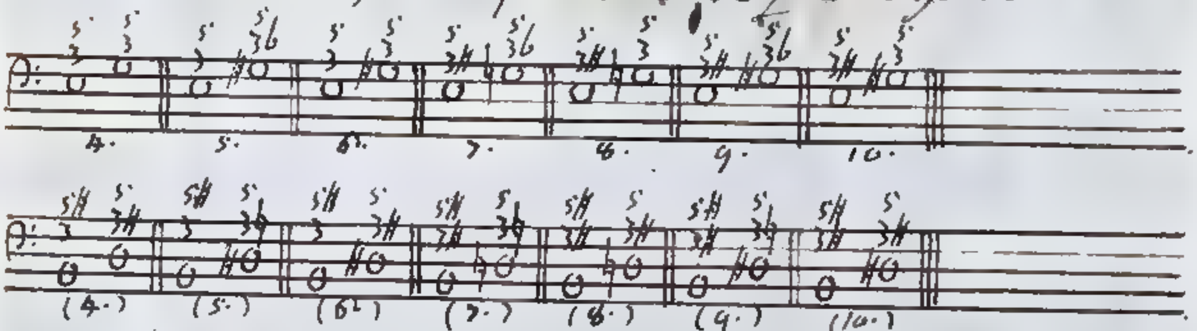
§. 10. Proseguendo l'ordine del Capitolo terzo, debbo trattare de' passaggi artifiziali, che rappresentano quei naturali, che in esso Capitolo ascendono per una Terza.

Passaggi artifiziali che rappresentano i naturali di Terza all'insù.

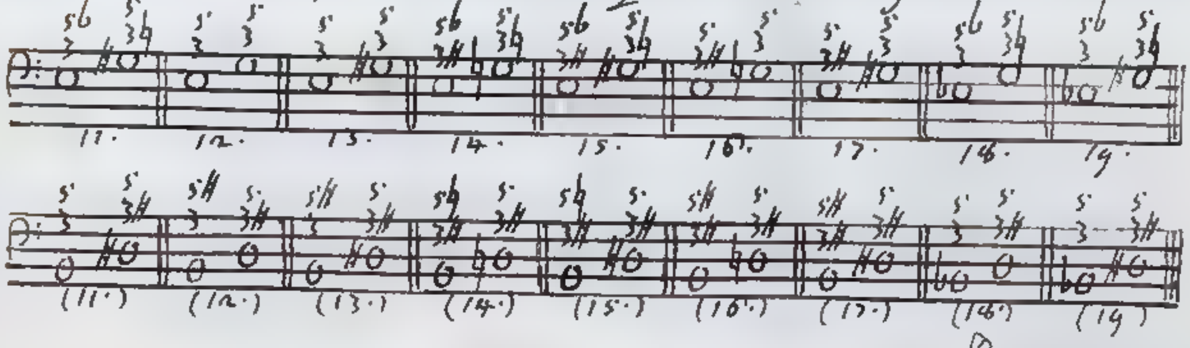
Passaggi artifiziali rappresentanti i naturali G_{3}^{5} Bb_{3}^{5}, $D_{3}^{5\sharp}$ $F\natural_{3}^{5}$ della sedicesima specie.



Passaggi artifiziali rappresentanti i naturali C_{3}^{5} $G_{3}^{5}{}^{6}$, $B_{3}^{5\sharp}$ $D_{3}^{5\natural}$ della decima quarta specie.

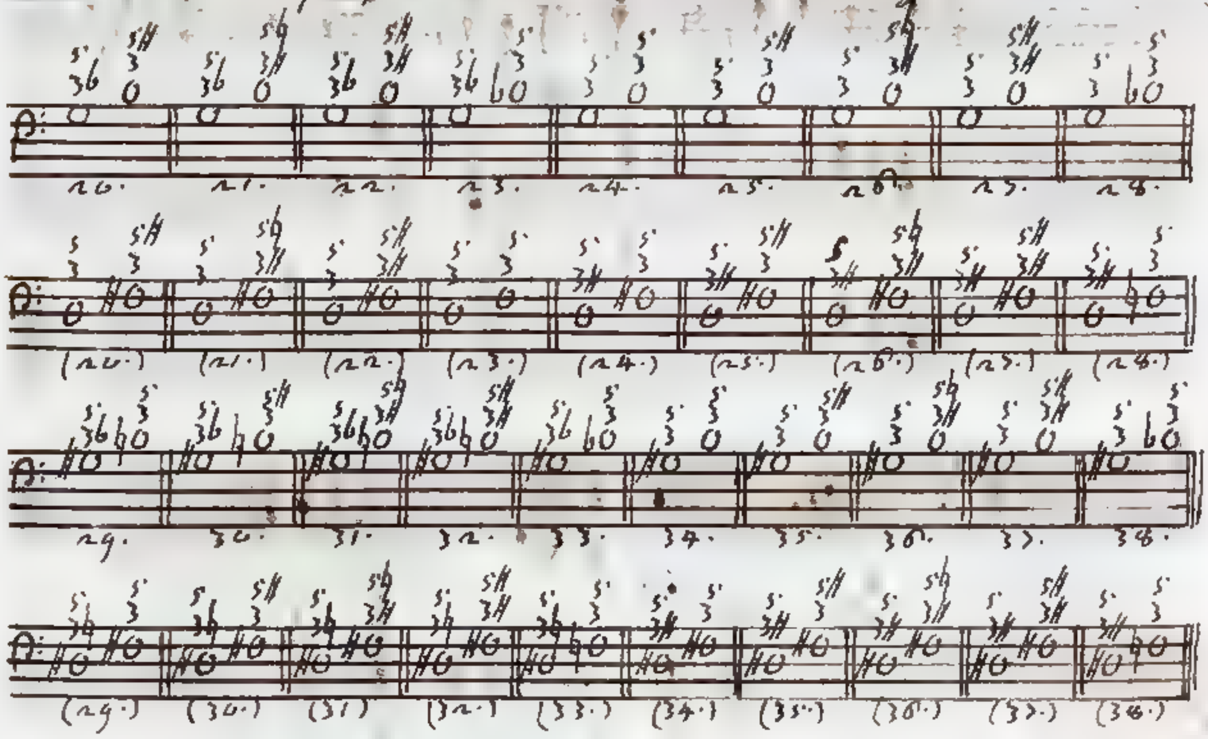


Passaggi artifiziali rappresentanti i naturali $C_{3}^{5}{}^{6}$ $G_{3}^{5\natural}$, B_{3}^{5} $D_{3}^{5\sharp}$ della quintadecima specie.

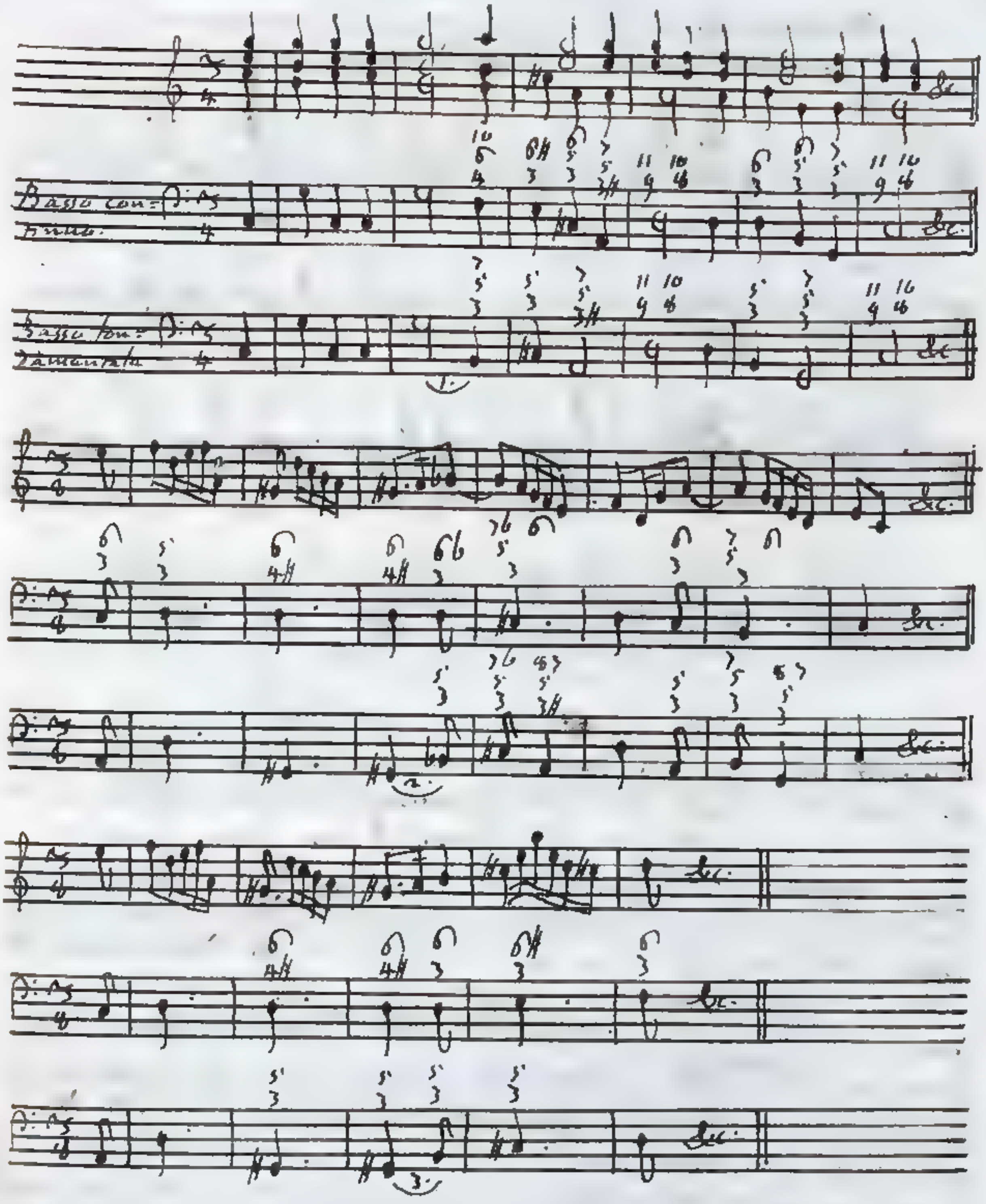


Passaggi

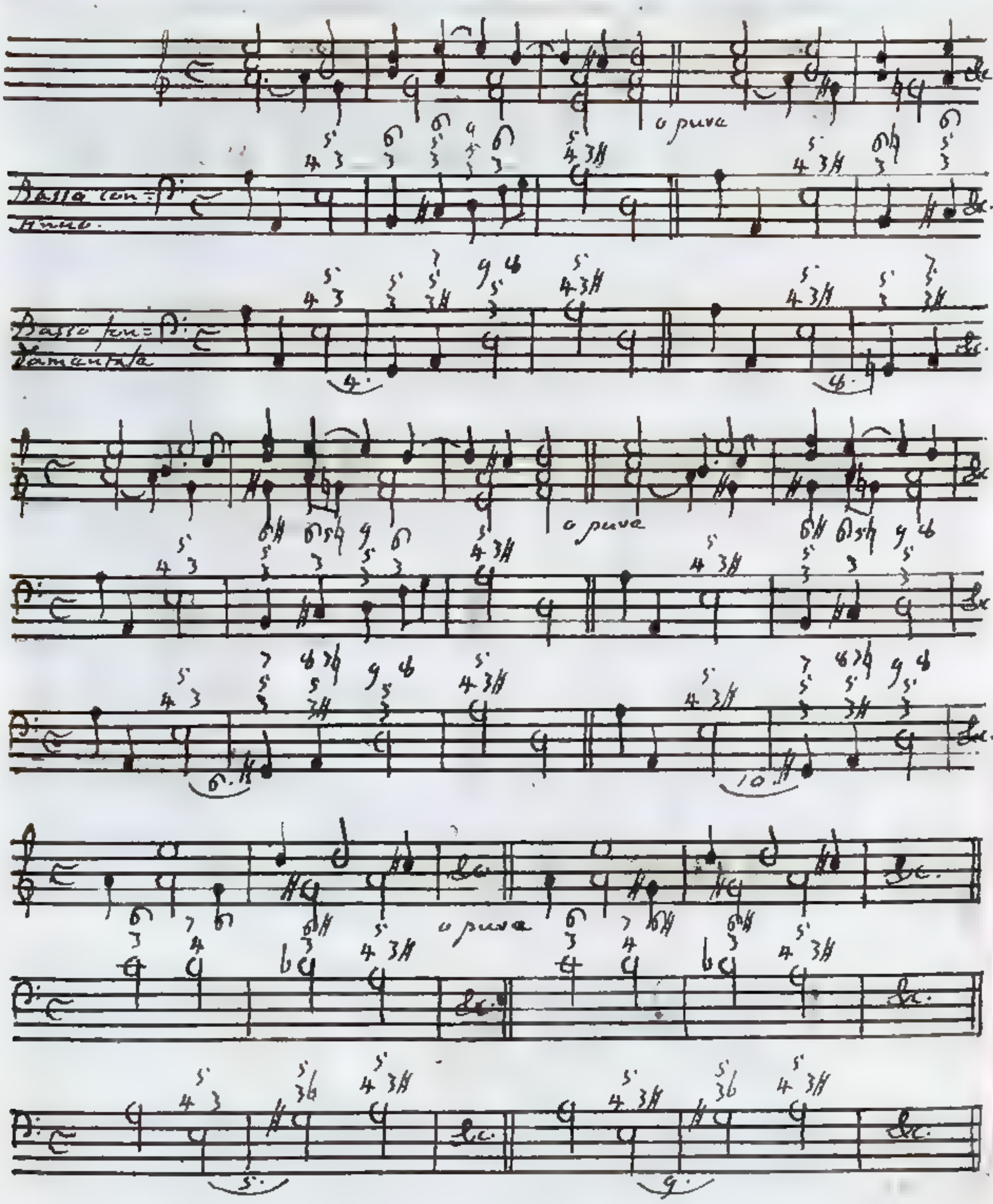
Passaggi artificiali rappresentanti i naturali G$^{5}_{3\,6}$ B♮$^{5}_{3}$, D$^{5}_{3}$ F♯$^{5}_{3}$ dalla decima sesta specie.



1. G$^{5}_{3}$ B$^{5}_{3}$, 2. G♯$^{5}_{3}$ B♭$^{5}_{3}$, 3. G♯$^{5}_{3}$ B$^{5}_{3}$. Sostenendo i nostri passaggi la rappresentanza del naturale G$^{5}_{3}$ B♭$^{5}_{3}$, gli accordi antecedenti dei passaggi 2. 3. vogliono usarsi come artificiali del Tuono A per Terza minore, e gli accordi conseguenti dei passaggi 1. 3. come artificiali o del Tuono maggiore F, o del Tuono minore D. Oltre all'imperfezione del movimento fondamentale di Terza all'insù comune a tutti e tre i passaggi, contengono i passaggi 2. 3. una inversa preparazione della Quinta ~~diminuita~~ minore, che negli esempi secondo e terzo ho procurato di occultare quanto è stato possibile. I detti passaggi per altro sono di poco conto, e non deggiono porsi in opera salvoché parchissimamente, e con somma cautela.



4. $C\,{}^{5}_{3}\;G\,{}^{5}_{3}$, 5. $C\,{}^{5}_{3}\;G\sharp\,{}^{5}_{3\flat}$, 6. $C\,{}^{5}_{3}\;G\sharp\,{}^{5}_{3}$, 7. $C\,{}^{5}_{3\sharp}\;G\natural\,{}^{5}_{3\flat}$, 8. $C\,{}^{5}_{3\sharp}\;G\natural\,{}^{5}_{3}$, 9. $C\,{}^{5}_{3\sharp}\;G\sharp\,{}^{5}_{3\flat}$, 10. $C\,{}^{5}_{3\sharp}\;G\sharp\,{}^{5}_{3}$. Negli accompagnamenti conseguenti dei sovrapposti passaggi, che rappresentano il naturale $C\,{}^{5}_{3}\;G\,{}^{5}_{3\flat}$, le corde artifiziali debbono ottenere quel fine, per cui sono state introdotte nel Contrappunto, il che nei sottoscritti esempi si vedrà effettuato.

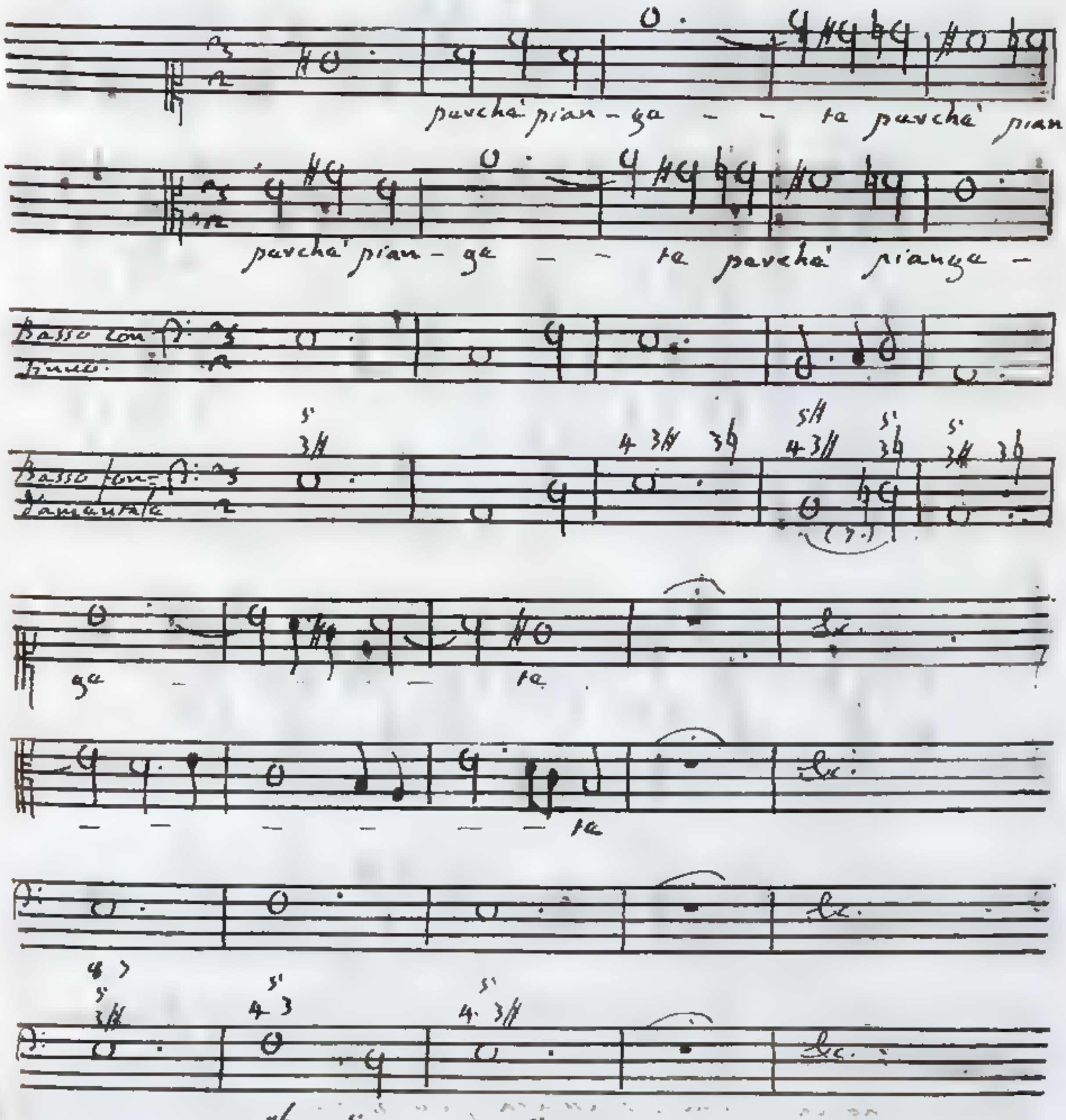


Può osservare chi legge la cattiva relazione di Quarta maggiore nei due ultimi esempi fra il suono E con: tenuto nella prima Battuta, ed il suono B♭, col quale principia il Basso continuo della seconda Battuta. Io per altro non ho avuto difficoltà di lasciarvela correre, perchè il piccante dell'accompagnamento B 6♯ 6 3 la copre talmente, che l'orecchio non se ne accorge.

Non ha luogo negli allegati esempi il passaggio 7. E ^{5}3♯ G♮ ^{5}3 6, avendo io divisato di prendere l'esempio

di esso

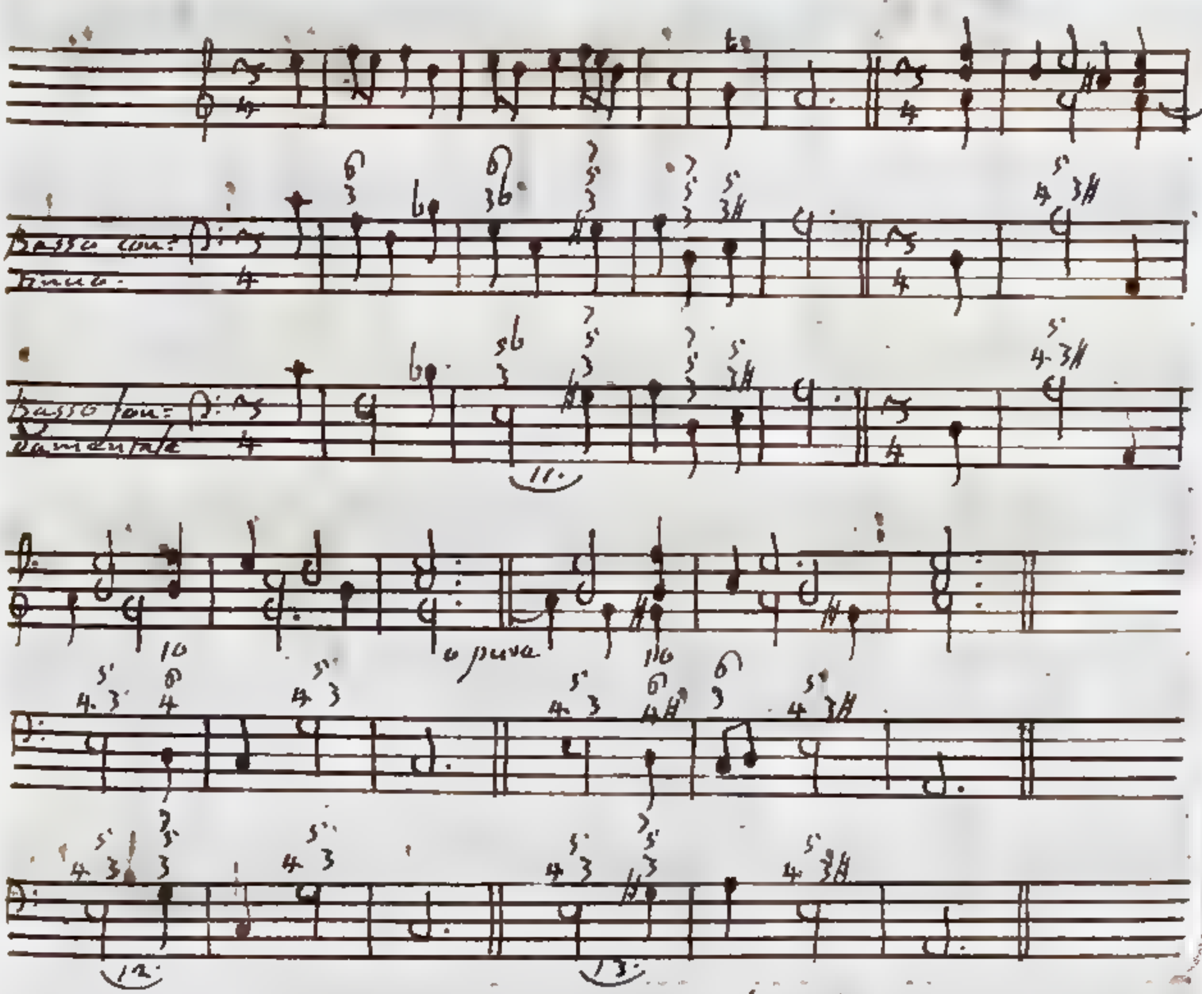
di esso passaggio, o piuttosto del simile passaggio (7.) $B3\sharp$ $D\natural 3\natural$ del bellissimo Duetto di Monsignor Steffani Occhi perchè piangete? è attissimo ad esprimere la mestizia, ed il punto la doppia diminuzione di suono, mentre i Cantanti fanno transito da $D\sharp$ a $D\natural$, da $7\sharp$ ad $7\natural$.



11. e 3. $G\sharp 3\natural$; 12. e 3 G3, 13. e 3 $G\sharp 3$. Nello accompagnamento antecedente e 3 dai passaggi 12. e 13., che rappresenta il naturale e 3, il suono b Quinta di e è sesta corda artifiziale del Tuono minore D, e perciò le debba precedere la settima corda artifiziale $C\sharp$, il che si vede posto in pratica negli

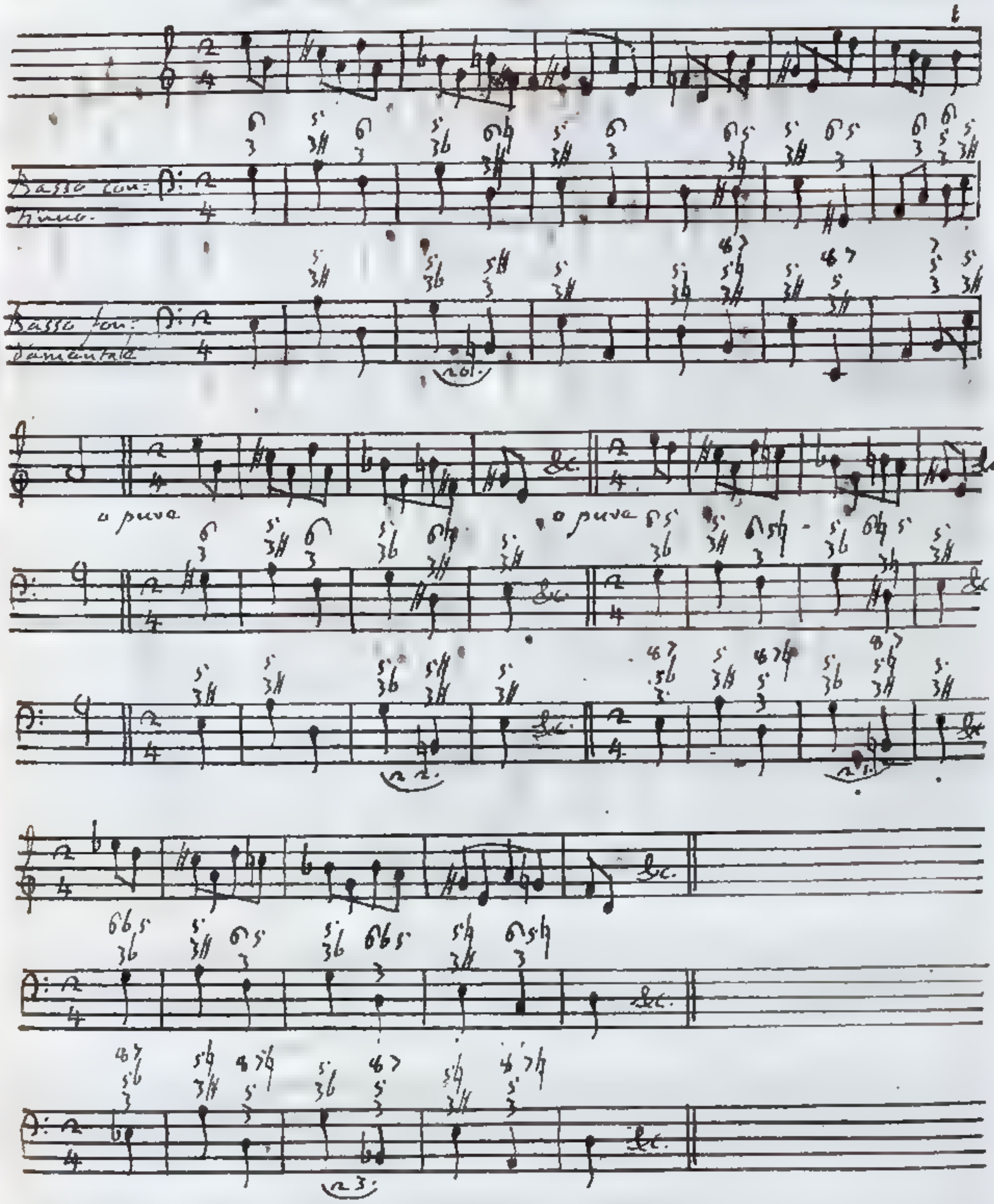
esempi

esempi, che metto sotto gli occhi dei Leggitori.



10. G $\overset{5}{3}$6 B♮$\overset{5\sharp}{3}$, 11. G $\overset{5}{3}$6 B♮$\overset{5\sharp}{3\sharp}$, 12. G $\overset{5}{3}$6 B♮$\overset{5\sharp}{3\sharp}$, 13. G $\overset{5}{3}$6 B♭$\overset{5}{3}$.

Hanno l'apparenza i passaggi 10, e 12 di modulare da Tuono a Tuono senza il legame di una vicendevole subordinazione. Tutto l'artifizio dee consistere in far conoscere, che gli accompagnamenti conseguenti sono artifiziali del Tuono A per Terza minore, ed in evitare quei movimenti specialmente nel Basso, che rendono troppo manifesta la lontana relazione dei due accordi componenti i predetti passaggi. Assai buono riesce il passaggio 13.; perchè quantunque l'accompagnamento conseguente si adopri come artifiziale del Tuono minore A; compete altresì naturalmente ai Tuoni relativi C maggiore, D minore, ai quali spetta l'accordo antecedente G $\overset{5}{3}$6.

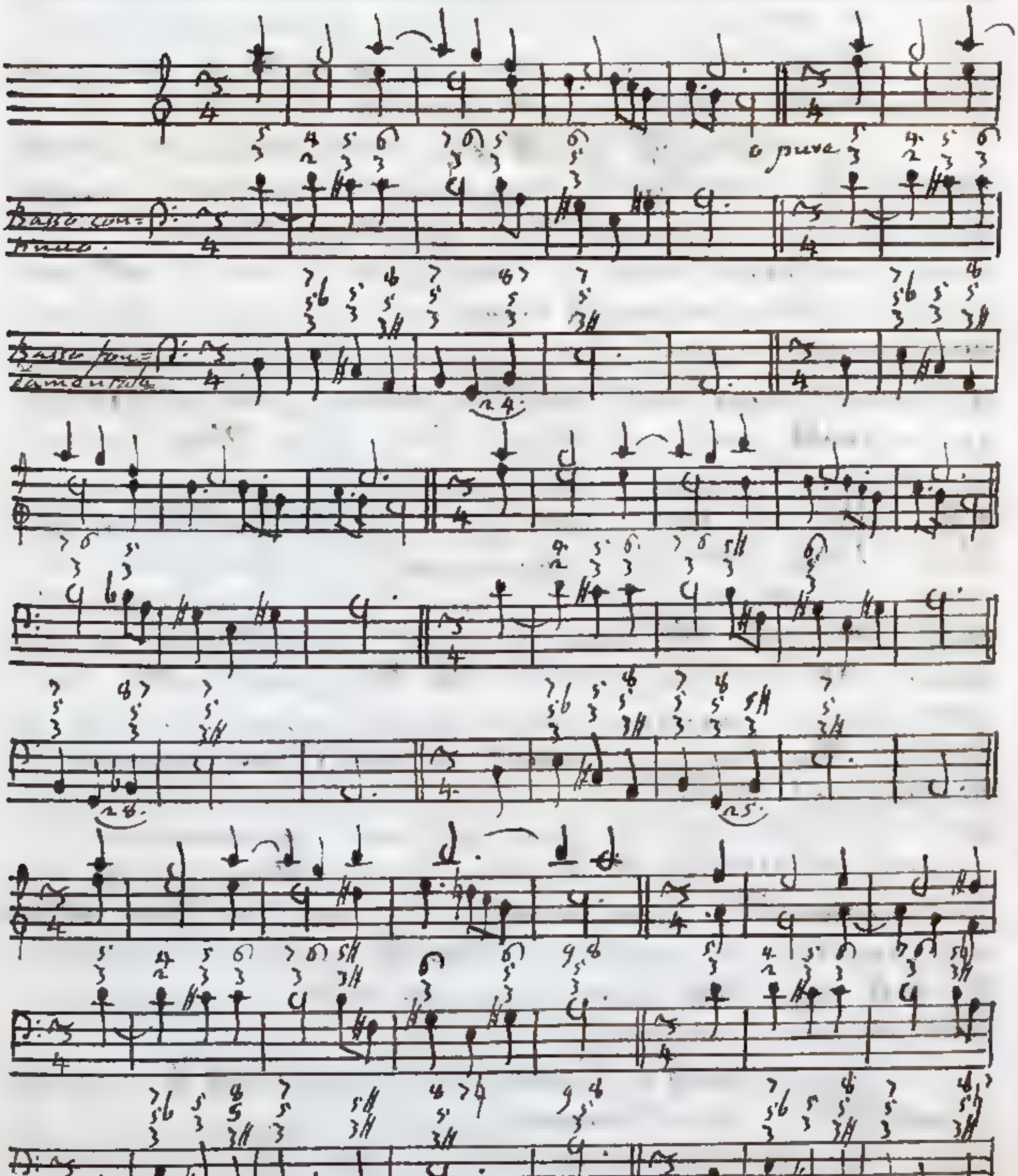


n.4. G$\frac{5}{3}$ B$\frac{5}{3}$, n.5. G$\frac{5}{3}$ B$\frac{5\sharp}{3}$, n.6 G$\frac{5}{3}$ B$\frac{5\natural}{3\sharp}$, n.7. G$\frac{5}{3}$ B$\frac{5\sharp}{3\sharp}$, n.4. G$\frac{5}{3}$ B$\frac{6\flat 5}{3}$.

Usandosi l'accompagnamento antecedente dai nostri cinque passaggi come rappresentante il naturale G$\frac{5}{3\flat}$ proprio dai Tuoni naturali F maggiore, D minore, e succedendo ad esso un cangiamento di Tuono, il Canone quinto ci vieta di usarlo in qualità di artificiale dal Tuono F per Terza maggiore. Si può bensì attribuirlo al Tuono D per Terza minore, ed acciocchè la sesta corda artificiale B sia

posta

posta in opera con ragione, egli è di uopo che la preceda la settima artifiziale. CH.



§ 11. Dai Canoni stabiliti Cap. 4. § 14. e seguenti restano condannati i sottoposti passaggi.

14. C $^{56}_{3\sharp}$ G$\natural$ $^{5}_{3\natural}$, 15. C $^{56}_{3\sharp}$ G$\sharp$ $^{5}_{3\natural}$, 16. C $^{5}_{3\sharp}$ G$\natural$ $^{5}_{3}$, 17. C $^{5}_{3\sharp}$ G$\sharp$ $^{5}_{3}$, 18. C$\flat$ $^{56}_{3}$ G $^{5}_{3\natural}$, 19. C$\flat$ $^{56}_{3}$ G$\sharp$ $^{5}_{3\natural}$. Supponendosi che questi passaggi rappresentino il naturale C $^{56}_{3}$ G $^{5}_{3\natural}$, che fa transito dall'uno o dall'altro Tuono relativo di maggiore, D minore all'uno o all'altro Tuono relativo C maggiore, A minore, i quattro primi contraddicono al Canone quinto, il quale prescrive, che avendo luogo nell'accompagnamento antecedente la quarta corda artificiale G$\sharp$ del Tuono D per Terza minore, non si cangi Tuono, ma gli succeda l'accompagnamento A $^{5}_{3\sharp}$, ovvero A $^{5}_{3}$ fondato sulla quinta corda del Tuono predetto. I due ultimi poi si oppongono al Canone sesto, che vuole che dall'accompagnamento C$\flat$ $^{56}_{3}$, a cui la seconda corda artificiale del Tuono minore D serve di base, si faccia transito all'accompagnamento A $^{5}_{3\sharp}$ della quinta corda. Cangiata ipotesi, i passaggi 16. 17. 18. 19. possono venire in concio. Dei passaggi C $^{5}_{3\sharp}$ G$\natural$ $^{5}_{3}$, C $^{5}_{3\sharp}$ G$\sharp$ $^{5}_{3}$ come rappresentanti il naturale C $^{5}_{3}$ G $^{5}_{3}$ ne ho ragionato Cap. 5. § 16. Si trova fatta menzione degli stessi passaggi come rappresentanti il naturale C $^{5}_{3}$ G $^{5}_{36}$ nel Paragrafo, che immediatamente a questo precede. Finalmente se i passaggi C$\flat$ $^{56}_{3}$ G $^{5}_{3\natural}$, C$\flat$ $^{56}_{3}$ G$\sharp$ $^{5}_{3\natural}$ rappresentano il naturale C$\flat$ $^{56}_{3}$ G $^{5}_{36}$, sono simili ai D $^{5}_{3}$ A $^{5}_{3\sharp}$, D $^{5}_{3}$ A$\sharp$ $^{5}_{3\sharp}$ rappresentanti il naturale D $^{5}_{3}$ A $^{5}_{3}$, dei quali Cap. 6. § 12. ho recati gli esempi.

29. G$\sharp$ $^{5}_{36}$ B$\natural$ $^{5}_{3}$, 30. G$\sharp$ $^{5}_{36}$ B$\natural$ $^{5\sharp}_{3}$, 31. G$\sharp$ $^{5}_{36}$ B$\natural$ $^{56}_{3\sharp}$, 32. G$\sharp$ $^{5}_{36}$ B$\natural$ $^{5\sharp}_{3\sharp}$, 33. G$\sharp$ $^{5}_{36}$ B$\flat$ $^{5}_{3}$. Sono dichiarati viziosi dal Canone quinto.

34. G$\sharp$ $^{5}_{3}$ B $^{5}_{3}$, 35. G$\sharp$ $^{5}_{3}$ B $^{5\sharp}_{3}$, 36. G$\sharp$ $^{5}_{3}$ B $^{56}_{3\sharp}$, 37. G$\sharp$ $^{5}_{3}$ B $^{5\sharp}_{3\sharp}$, 38. G$\sharp$ $^{5}_{3}$ B$\flat$ $^{5}_{3}$. Vengono esclusi dallo stesso Canone nella

supposizione

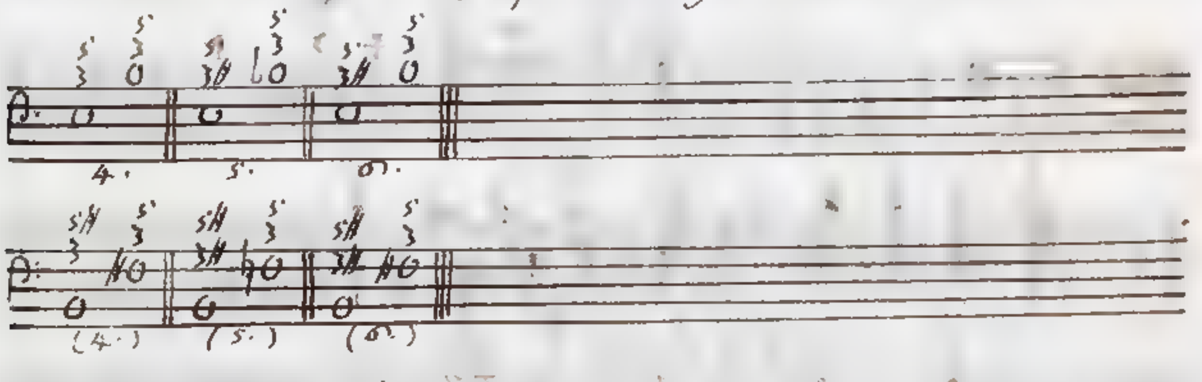
supposizione da me fatta, che rappresentino il naturale G$\overset{5}{3}$ Bb$\overset{5}{3}$. Dato che rappresentassero il naturale G$\overset{5}{3}$ A$\overset{5}{3}$, dovrebbero ammettersi; ma con cautela, ed intorno ad essi veggasi ciò che ho scritto Cap. 5. § 17. Può ancora il passaggio G♯$\overset{5}{3}$ A$\overset{5}{3}$ sostener la rappresentanza del naturale G$\overset{5}{3}$ Ab$\overset{5}{3}$, ed in tal figura lo ho considerato nel precedente § 10.

§ 14. Nel Cap. 3. § 3. ai passaggi di Terza all'insù succedono per ultimo quelli, che discendono, o ascendono per una Quinta ~~diminuita~~ minore. Il perchè resta che da me si tratti dei passaggi artifiziali, che dei prodotti naturali hanno la rappresentanza.

Passaggi artifiziali, che rappresentano i naturali di Quinta ~~diminuita~~ minore all'ingiù, e all'insù contenuti nel § 3 del Cap. 3

Passaggi artifiziali rappresentanti i naturali Bb$\overset{5}{3}$ C$\overset{5\sharp}{3}$, F$\overset{5}{3}$ B$\overset{5\sharp}{3}$ della specie diciassettesima

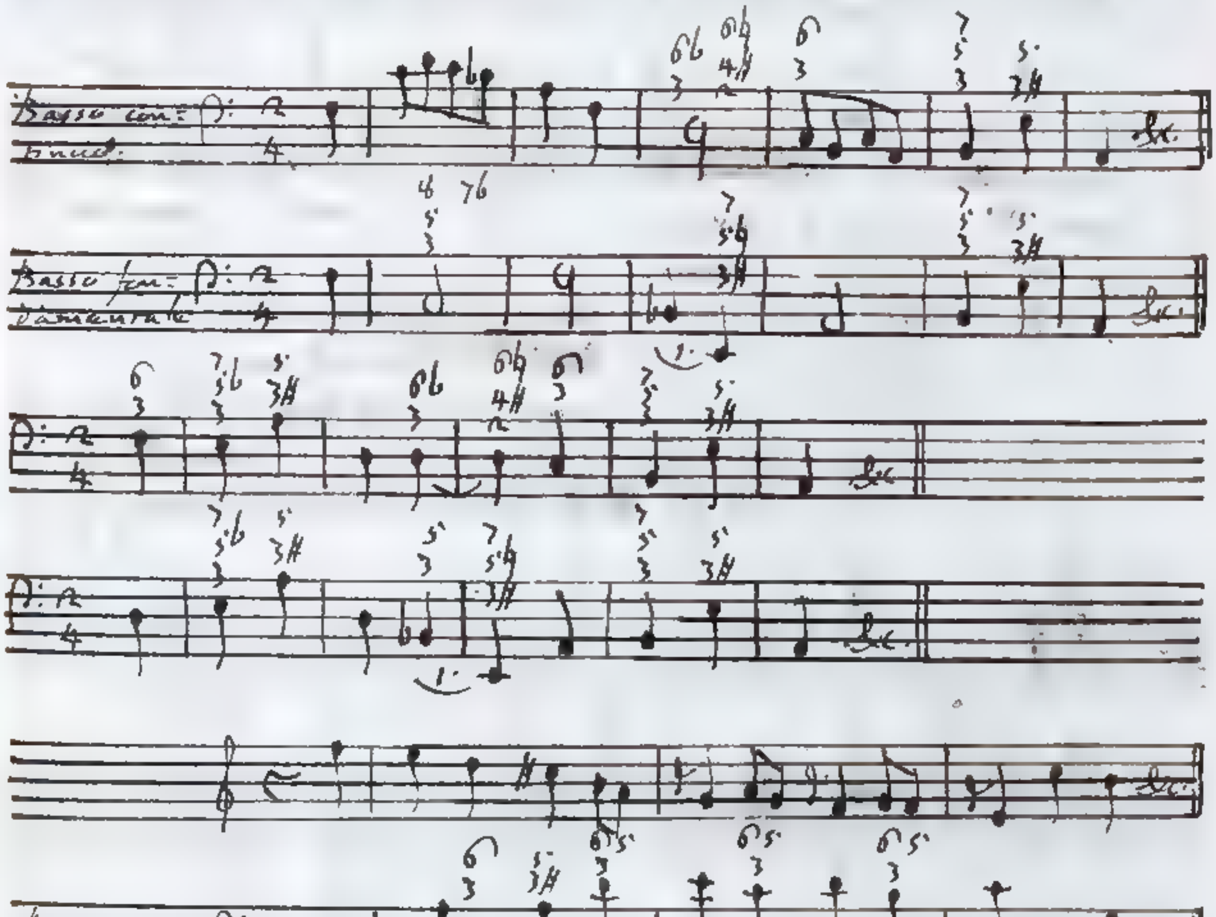
Passaggi artifiziali rappresentanti i naturali C$\overset{5}{3}$ Bb$\overset{5}{3}$, B$\overset{5\sharp}{3}$ F$\overset{5}{3}$ della specie diciottesima



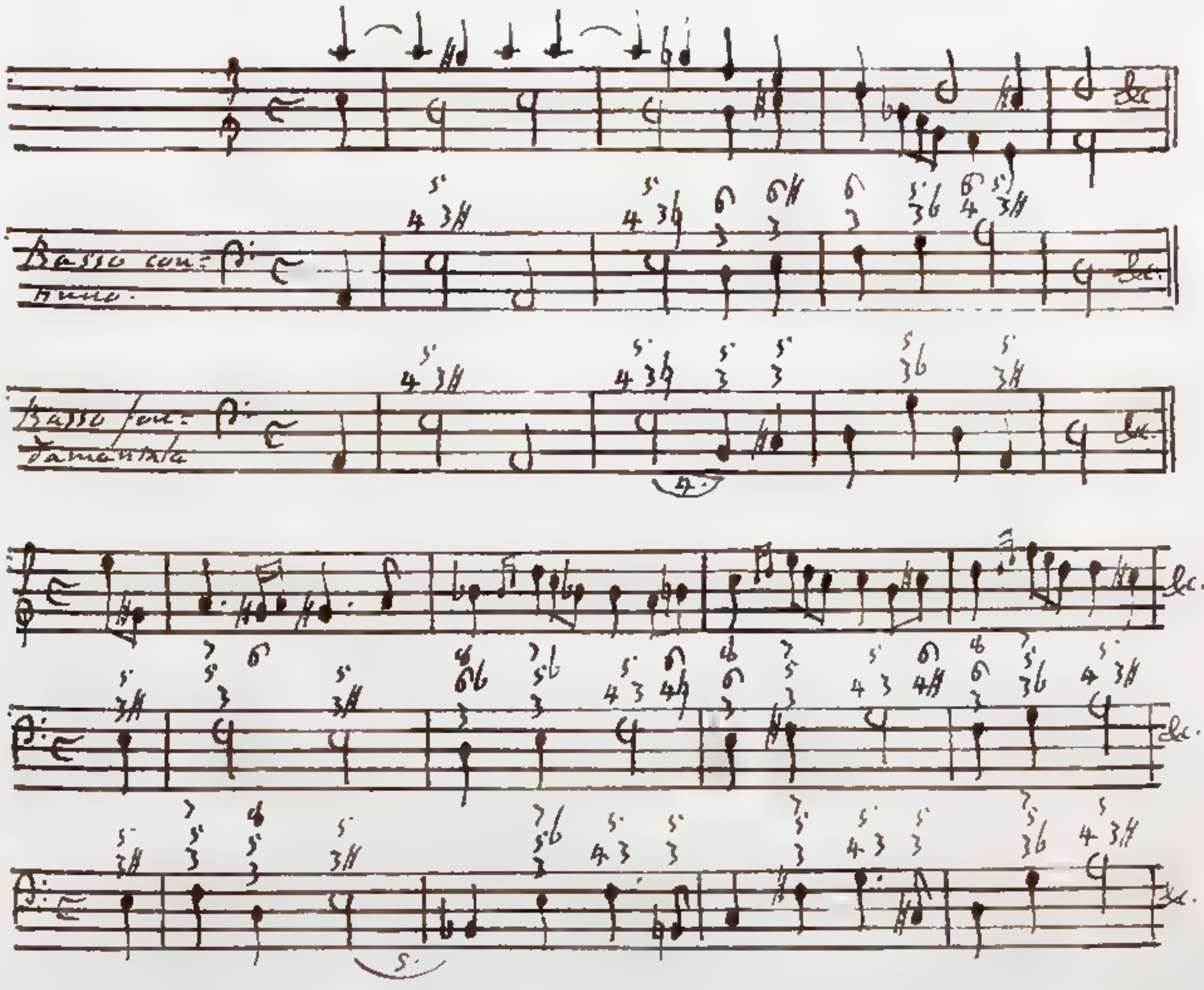
1. Bb$\overset{5}{3}$ C$\overset{5\sharp}{3\sharp}$, 2. B$\overset{5}{3}$ C$\overset{5}{3}$, 3. B$\overset{5}{3}$ C$\overset{5}{3\sharp}$. Serva il passaggio primo per modulare dall'uno, o dall'altro Tuono relativo, F maggiore, D minore al Tuono A per Terza minore. Ci vieta il Canone quinto di attribuire le accompagnamento antecedente dei passaggi secondo e terzo

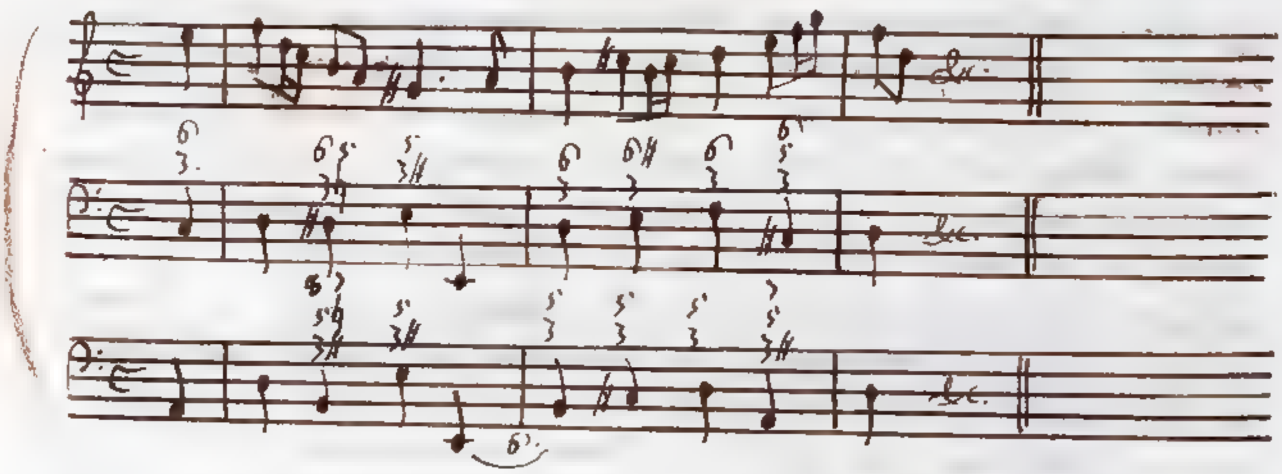
al

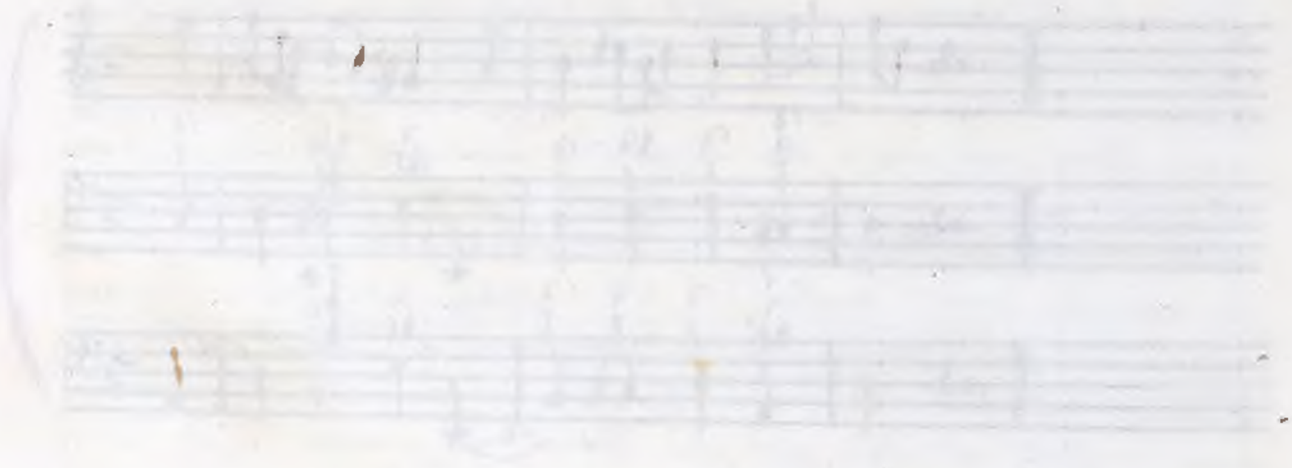
al Tuono di per Terza maggiore, può bene esso accordo assegnarsi artificialmente al Tuono minore D, purchè la sesta corda artificiale B sia preceduta dalla settima artificiale C#.

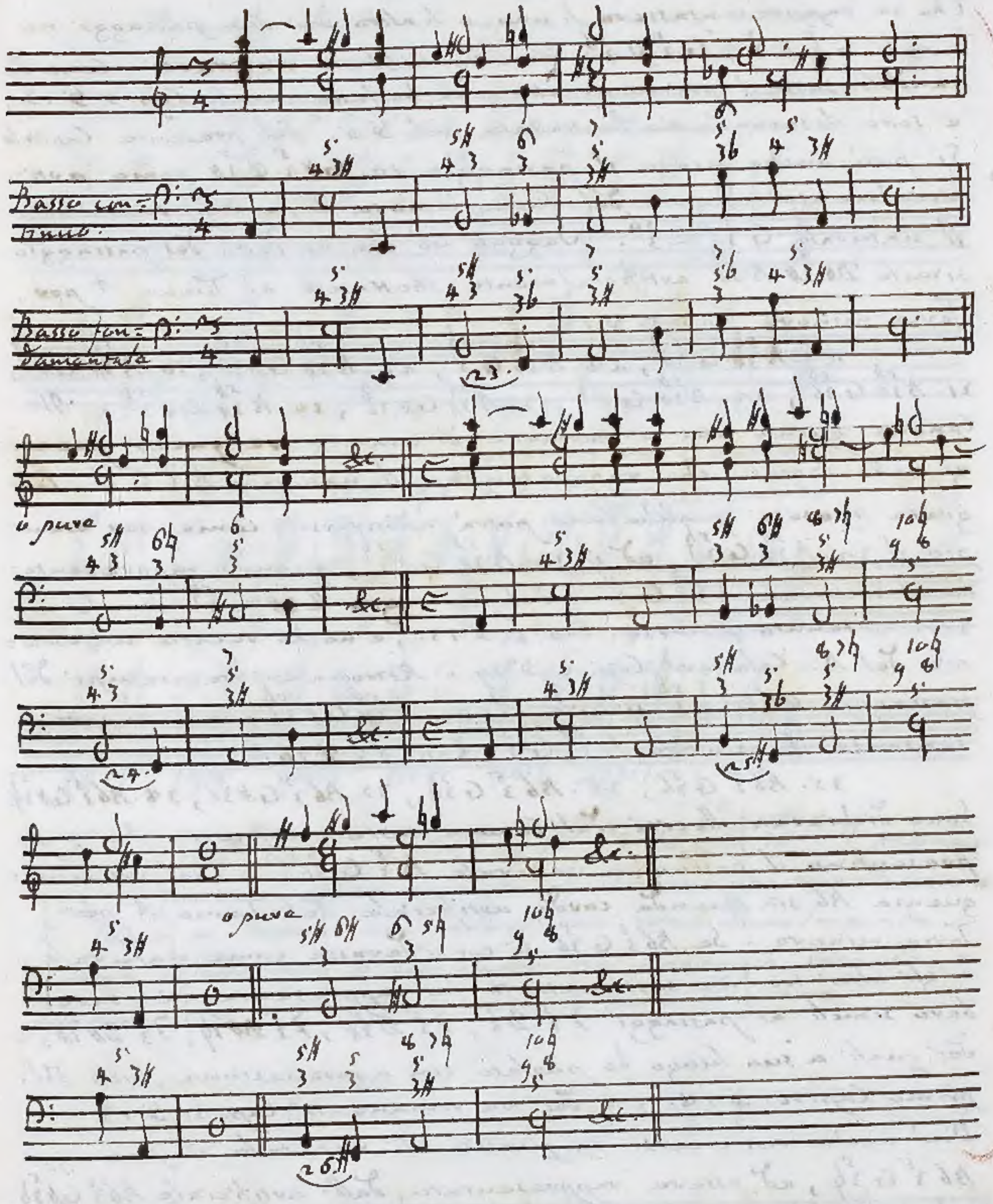


4. A$^{5}_{3}$ B$^{5}_{3}$, 5. A$^{5}_{3\sharp}$ B6^{5}_{3}, 6. A$^{5}_{3\sharp}$ B$^{5}_{3}$. L'accompagnamento conseguente B$^{5}_{3}$ dei passaggi 4. e 6., che rappresenta il naturale B6^{5}_{3}, può far figura di artificiale o del Tuono F per Terza maggiore, o del Tuono D per Terza minore. Nei seguenti esempi primo, e terzo io li ho adoperato sotto il secondo aspetto; e perchè la sesta corda artificiale B sia introdotta a dovere, le succede la settima corda artificiale C♯. Nel passaggio 5. l'accordo naturale conseguente compete ai Tuoni relativi F maggiore, D minore. Spetta nel secondo esempio esso accordo al Tuono F per Terza maggiore.








Basso con- tinuo
Basso fon- damentale
o pure
&c.
o pure